

O EFEITO DO TEMPO NA TRADUÇÃO

Marcas do Desfasamento Temporal em Duas Traduções de “Wuthering Heights”

Dissertação de Mestrado em Estudos de Tradução

Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Suzana de Noronha Nascimento Leão da Cunha Costa

Porto, Outubro 2000

O EFEITO DO TEMPO NA TRADUÇÃO

Marcas do Desfasamento Temporal em Duas Traduções de “Wuthering Heights”

Dissertação de Mestrado em Estudos de Tradução

Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Suzana de Noronha Nascimento Leão da Cunha Costa

Porto, Outubro 2000

À Avó Alcina

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi o fruto da colaboração e incentivo de várias pessoas a quem não posso, neste momento, deixar de expressar o meu agradecimento.

Em primeiro lugar, à minha orientadora, a Professora Doutora Maria João Pires, pelo rigor e exigência com que sempre pautou o acompanhamento a este trabalho, mas igualmente pela compreensão e disponibilidade constantes, sem os quais ele não seria o que é.

À minha Avó e às minhas filhas pelo carinho com que aplaudiam o avolumar de páginas escritas. Também às minhas irmãs por durante longos períodos terem sido mães das minhas filhas nunca as deixando desacompanhadas.

Não posso deixar de expressar um agradecimento especial a minha mãe, revisora e correctora assídua do meu texto.

Finalmente, ao Tozé, que sempre me incentivou e encorajou, um agradecimento não menos profundo por ter encarado este trabalho como mais uma obra sua.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
1. Emily Brontë, uma Figura Oitocentista	21
1.1. Resenha Biográfica	21
1.2. Contextualização Histórica e Literária	24
2. A Problemática da Tradução enquanto Fixação de uma Época	46
2.1. Como Traduzir? – Dilemas Intemporais	49
2.2. Os Dilemas da Tradução no Âmbito do Texto Literário	59
2.3. O Estatuto do Tradutor no Contexto da Língua de Chegada	66
2.4. O Desfasamento Temporal na Tradução	71
CAPÍTULO II	
Análise Contrastiva de Sequências de Adjectivos e Substantivos	78
1. Adjectivos Recorrentes na Caracterização de Heathcliff	79
2. Adjectivos que Apresentam o Mesmo Equivalente na Língua de Chegada	100
2.1 Adjectivos em que se Verifica Correspondência entre o Texto Original e as Duas Traduções	101
2.2 Adjectivos em que se Verifica Afastamento das Duas Traduções no Mesmo Sentido	110
3. Adjectivos que Apresentam Equivalentes Distintos na Língua de Chegada	114
3.1. Análise Contrastiva de Estratégias Tradutórias Distintas na Recriação de Sequências de Adjectivo e Substantivo	115
3.2. Análise Contrastiva de Soluções de Desambiguação nas Traduções de Adjectivos	134
APÊNDICE AO CAPÍTULO II	152
CAPÍTULO III	
Análise Contrastiva de Orações Dominadas por Substantivos	165
1. Substantivos Empregues para Apelidar Heathcliff	166
2. Substantivos que Denotam Características de Heathcliff	199
CONCLUSÃO	214
ANEXO 1	220
BIBLIOGRAFIA	223

INTRODUÇÃO

A publicação de Wuthering Heights em Dezembro de 1847, numa edição em três volumes dos quais o último é ocupado por um dos romances de Anne Brontë, suscita de imediato críticas que destacam o romance de Emily Brontë pela força e originalidade do seu autor, embora igualmente pela qualidade sombria e violenta da obra, pela impressão desagradável que provoca nos seus leitores e pelo aparente desrespeito pelas convenções sociais e morais aceites à época. É só na década de 1850, como afirma, por exemplo, Miriam Allot, que o talento peculiar desta autora passa a ser reconhecido por um número crescente de figuras literárias (16). Isto não impediu que durante todo o século dezanove a tónica dominante na recensão crítica de Wuthering Heights recaísse sobre a estranheza gerada pelos contrastes entre harmonia e violência ou entre amor absoluto e crueldade, marcas distintivas do romance, bem como sobre a singular ausência de condenação aos excessos e ao desregramento nos actos e na linguagem das personagens, descritos com uma tal intensidade que desde logo se reconheceu implícita na obra a preferência da autora pelo mundo sombrio dos Heights em detrimento do enquadramento mais razoável e civilizado de Thrushcross Grange (Allot 31).¹ Diferentes dicionários e histórias da literatura inglesa não deixam de fazer referência a tal panorama:

When eventually published in December 1847, Wuthering Heights baffled the critics. The publication of The Tenant of Wildfell Hall in June 1848 appeared to confirm that the Bells were a bad lot. . . .(Winniffrith 96)

Wuthering Heights aroused intense interest and, for the most part, intense dislike; Emily's powerful imagination had produced a novel of a kind that was completely new. (Stapleton 99)

Emily Brontë left only one book and some verses. As to her novel, critical judgement is still in suspense. It is not desirable to read; to take Wuthering Heights from the shelf is to prepare for oneself no pleasure. (Ward 410)

1) Veja-se em Miriam Allot, ed., The Brontës: The Critical Heritage (Londres: Routledge, 1995) a compilação de recensão crítica a propósito do romance de Emily Brontë publicada em jornais e revistas literárias, na Inglaterra e nos Estados Unidos.

A partir de finais do século dezanove a estatura literária de Emily ganha relevância em relação às das restantes irmãs Brontë, mas é já no século vinte, quando as considerações morais perdem progressiva importância na crítica literária que a obra desta autora passa a ser objecto de abordagens libertas deste tipo de julgamento, abrindo caminho a uma muito diversificada recensão crítica dos temas, estrutura e simbologia de Wuthering Heights espelho de postulações estético-críticas divergentes, quando não contraditórias:

Throughout the twentieth century, critics have been agreed in the greatness of Wuthering Heights, although they have taken widely different views about its meaning. Heathcliff has been seen alternately as a romantic hero and an unscrupulous ruffian. Nelly Dean, the main narrator, as a representative of Yorkshire common sense and the villain of the novel. It is possible to make similar judgements about almost every character and indeed about the two houses around which the action revolves, Wuthering Heights, bracing though rough, and Thrushcross Grange, more luxurious but less homely. (Winniffrith 97)

De entre um tão vasto leque de interpretações detectamos, apesar de tudo, um ponto comum de análise: o reconhecimento por parte dos críticos do carácter simbólico e dualista do romance. De facto, quer privilegiando uma abordagem sociológica quer optando por uma interpretação psicanalítica, os diferentes ensaios que consultámos apresentam Wuthering Heights como uma obra simbólica construída sobre polaridades. Na caracterização física e psicológica das personagens – louros, de olhos claros e temperamento delicado e submisso, os Linton, contrastando com a tez escura e humor violento dos Earnshaw e de Heathcliff –, na descrição dos ambientes - luxuoso e iluminado o de Thrushcross Grange, austero e escuro o de Wuthering Heights -, no enquadramento paisagístico das duas casas – cercada por um ameno jardim e parque frondoso a primeira propriedade e exposta aos ventos gélidos na desolação da charneca a segunda -, é patente uma simbologia que nos remete para dois mundos antagónicos. É a partir desta oposição entre o homem civilizado e aquele que vive sem se submeter às regras da sociedade que Emily Brontë baseia o conflito que estrutura o enredo do

romance, levando inevitavelmente o leitor a perspectivar para além dele o eterno confronto moral entre o bem e o mal.²

Neste ponto, a crítica é também unânime em reconhecer na construção desta simbologia uma inversão de valores. Se aparentemente o romance perfigura um conflito moral em que os loiros e civilizados habitantes de Thrushcross Grange representariam o bem que se opõe ao mal simbolizado pelos Heights, outros elementos na obra permitem o mesmo tipo de interpretação simbólica contrariando a primeira e mais óbvia ilação. Esses elementos são fundamentalmente elementos naturais, símbolos de vida e de poder: o fogo, o vento e a água sempre presentes nos Heights, a comparação dos seus habitantes a animais como o lobo, ou ainda a própria localização desta casa num ponto elevado em relação à habitação dos Linton.³

Na construção da simbologia e das dicotomias de Wuthering Heights, a figura poderosa de Heathcliff, personagem central que domina toda a acção do romance e cujas acções perturbam e interferem com o percurso de todas as outras, reveste-se para nós de uma importância especial por constituir o ponto de partida para a crítica de tradução que pretendemos levar a cabo. A nossa escolha do romance de Emily Brontë e do seu protagonista tem a sua origem remota nos estudos literários da cadeira de literatura inglesa da licenciatura e no interesse em nós despertado pela complexidade de uma figura que nunca se deixa compreender na sua globalidade. Arnold Kettle, por exemplo, faz salientar no romance a sua função social enquadrando o percurso rebelde de Heathcliff no contexto da revolta do operariado contra a sociedade capitalista do

2) O recurso à simbologia da dicotomia claro/escuro em personagens romanescas não era invulgar no século dezanove, como afirma Northrop Frye na obra Anatomy of Criticism: Four Essays (Princeton: Princeton University Press, 1973) 101: "... one very common convention of nineteenth-century novel is the use of two heroines, one dark and one light. The dark one is as a rule passionate, haughty, plain, foreign or Jewish, and in some way associated with some kind of forbidden fruit like incest. ... A male version forms the symbolic basis of *Wuthering Heights*." (sublinhado nosso).

3) Veja-se David Daiches, introdução, Wuthering Heights, de Emily Brontë (Harmondsworth: Penguin, 1986) 10-14.

século dezanove e justificando a rebelião do protagonista de Wuthering Heights contra as outras personagens masculinas da trama – Edgar e Hindley, herdeiros legítimos de Thrushcross Grange e dos Heights a quem Heathcliff despoja dos seus bens – como um combate contra a opressão empreendido pelos que se encontram no ponto mais baixo da pirâmide social (200 – 216). Já Thomas Moser é de opinião que Emily Brontë escreve o romance procurando sempre ocultar o tema que verdadeiramente trata: a união física entre Heathcliff e a primeira Catherine. Moser justifica esta interpretação com base na simbologia de portas e janelas por onde o protagonista entra sempre que é sua vontade, no confronto com outras personagens masculinas em que se destaca a sua superioridade e na associação desta personagem com elementos naturais símbolos de força e potência (181 – 198). Sandra Gilbert e Susan Gubar, por seu turno, vêem em Heathcliff – trazido pelo pai de Catherine Earnshaw que prometera à filha um chicote de presente no regresso de uma viagem a Liverpool – a outra metade da principal personagem feminina do romance, construindo assim a simbologia de Heathcliff numa perspectiva de revolta feminina: a metade masculina da mulher completa confere-lhe capacidade de acção para lutar contra a posição subalterna que ocupa na sociedade patriarcal (248 – 308).

A riqueza das interpretações da recensão crítica em torno da personagem de Heathcliff, muito embora abrindo caminho a múltiplas análises dificulta, por outro lado, a delimitação do objecto de estudo a que no presente trabalho nos propomos: a crítica a traduções de Wuthering Heights com base no protagonista do romance. Constituindo o nosso trabalho uma reflexão sobre a tradução literária e não sobre a obra literária em si, vimo-nos forçados a optar por duas abordagens críticas que, pese embora o facto de poderem ser consideradas redutoras, nos permitiram delinear os traços da personagem que nos propomos tratar em termos da sua simbologia e da inversão de valores que esta permite. Tomaremos, então, como linhas mestras do nosso estudo as interpretações de

Georges Bataille e de David Cecil. Para Bataille, Heathcliff é indubitavelmente a encarnação do Mal no romance, por ser o representante de tudo aquilo que ameaça o Bem, entendendo este autor o Mal como o mundo do êxtase, da paixão e da liberdade opondo-se ao Bem perspectivado como o princípio social que visa a preservação da comunidade. Mas, segundo Bataille, o Mal em Wuthering Heights não se revela como o oposto do Bem, constituindo antes uma das partes do ser – aquela que não se submete à razão - não devendo contudo ser anulada ou anular a sua outra metade (11 – 31). David Cecil interpreta Heathcliff como a encarnação de um princípio espiritual impetuoso e indomado a que chama «princípio da tempestade», o qual entra inevitavelmente em conflito com o princípio oposto apelidado de «princípio da calma» e personificado, por exemplo, em Edgar Linton. Embora destrutivas e nunca arrependidas, as personagens símbolo do «princípio da tempestade» não são alvo de condenação moral por parte de Emily Brontë por não serem na sua essência ‘o Mal’, mas violentas em resultado do confronto entre princípios opostos que os impede de seguirem o seu curso natural (136 – 182).

Tendo delimitado o nosso entendimento da personagem central de Wuthering Heights como simbólica de tudo aquilo que no ser humano é violento e destrutivo mas também indomável, livre e natural, impunha-se encontrar na matéria linguística do próprio texto do romance as formas como essa simbologia se manifestava e gerava a impressão dúbia que desde sempre Heathcliff despertou em leitores e críticos. Ao isolarmos no texto original de Emily Brontë os segmentos textuais que concorrem para a caracterização física e psicológica, directa e indirecta do protagonista, verificamos que ele se aproxima da figura do herói romântico na sua feição titânica, como o descreve Vítor Aguiar e Silva:

A aventura do eu romântico apresenta uma feição de declarado *titanismo*, configurando-se o herói romântico como um reblede que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os

limites que o oprimem, que desafia a sociedade e o próprio Deus. . . . Também no *homem fatal* do romantismo se reencontram muitos elementos característicos de Satã, desde a fisionomia – face pálida, olhar sem piedade – até ao temperamento e às feições psicológico-morais – melancolia irradicável, desespero, revolta, pendor inelutável para a destruição e o mal. (545 – 547)

Tais são, na verdade, os traços mais recorrentes que detectamos na caracterização de Heathcliff: a tez escura, o cabelo negro, a estatura e o porte altivo aliados à manifesta superioridade física em relação às outras personagens masculinas reflectem uma personalidade sorumbática e reservada, com total desprezo pelas convenções sociais e capaz de actos de extrema violência e implacabilidade, mas também de uma paixão absoluta que nunca deixa de o dominar. A destruição desse elo amoroso com Catherine Earnshaw leva-o ao desespero e despoleta um poder destruidor que é consumado na vingança sobre duas gerações de Lintons e Earnshaws, imbuindo a personagem de um matiz satânico e demoníaco. Pela boca de outros intervenientes na acção, Heathcliff é amiúde comparado ao diabo e tanto os que sofrem as consequências da sua vingança como os que a ela assistem chegam a duvidar da sua humanidade, não sem de igual forma deixarem de reconhecer, em parte, na génese da sua revolta o resultado de um destino infeliz: Heathcliff é um orfão recolhido por caridade nas ruas de Liverpool, sujeito a humilhações e degradado à condição de criado por Hindley e finalmente separado do seu amor.

Após a delimitação da qualidade simbólica do protagonista de Wuthering Heights e da selecção do material linguístico a retirar do texto original para posterior análise crítica de tradução, impunha-se a selecção de material linguístico equivalente na língua de chegada. A pesquisa que levámos a cabo às traduções do romance de Emily Brontë revelou-se interessante em dois aspectos principais: em primeiro lugar, pelo facto de ter sido traduzido para língua portuguesa somente em 1940 embora, por outro

lado, tenha sido desde então objecto de várias outras traduções acompanhadas de múltiplas reedições, datando a tradução mais recente de 1993.⁴

Não pretendendo tornar objecto de estudo a recepção das traduções de Wuthering Heights em Portugal, não podemos deixar de inferir, dado o número de edições disponíveis da obra, da popularidade de que esta goza junto do público leitor do nosso país. Tendo em consideração a diversidade de opiniões e abordagens da crítica de língua inglesa à obra em prosa de Emily Brontë e a forma como na passagem do século dezanove para o século vinte o estatuto literário da autora e o entendimento da sua obra se alteraram, pareceu-nos interessante procurar verificar na análise de segmentos textuais recolhidos em duas traduções de Wuthering Heights distanciadas no tempo, quais as diferenças e os pontos de contacto detectáveis e até que ponto também eles reflectem interpretações distintas por parte de quem as elabora. Ao longo da nossa análise, procuraremos ainda pôr em evidência de que modos essas interpretações podem ser fundamentadas a partir da opção por estratégias translatórias diferentes, dos modelos literários e culturais dominantes em cada uma das épocas e das expectativas diversas dos respectivos públicos leitores das traduções.

A opção que fizemos pela crítica dos efeitos do desfazamento temporal na tradução impôs naturalmente que tivéssemos seleccionado, de entre todas, as traduções mais antiga e mais recente do romance de Brontë. As edições em que nos apoiamos para o presente trabalho são: a segunda edição da mais antiga tradução de Wuthering Heights, intitulada O Monte dos Vendavais: Romance, datada de 1941 e da responsabilidade de Fernando de Macedo, por motivo de indisponibilidade de acesso à primeira edição da mesma tradução e a primeira edição da tradução de Ana Maria Chaves, a mais recente tradução do romance para língua portuguesa, com data de 1993,

4) Para listagem das diversas edições e traduções para língua portuguesa de Wuthering Heights consulte-se o Anexo 1.

publicada pela D. Quixote sob o título O Alto dos Vendavais.⁵ Interessantes são as posturas distintas que editores e tradutores assumem logo na apresentação aos leitores de autor, obra e fontes documentais que serviram de suporte a estas traduções. Da edição mais antiga consta unicamente uma nota dos editores a qual, num tom eloquente e elogioso, apresenta o romance como uma das obras-primas da literatura universal e Emily Brontë como uma figura de estatura literária comparável a Shakespeare ou a Dostoiewski. Nesta “Nota da 1ª Edição” inclui-se ainda uma referência à grandeza prometaica de Heathcliff, ao seu carácter implacável e demoníaco e à revolta e angústia que marcam o percurso da personagem. Finalmente, transcreve-se, traduzido, o último parágrafo do prefácio de Charlotte Brontë à edição de 1850 de Wuthering Heights, sem contudo ser dada qualquer indicação quanto à sua proveniência. Da autora, da obra ou da edição em língua inglesa utilizada para a tradução do romance nada mais é dito, constando apenas nas indicações editoriais o título original. Pelo contrário, na edição de 1993, o leitor dispõe de uma resenha biográfica e de uma nota sobre o texto onde são referidas as duas primeiras edições de Wuthering Heights – a primeira de 1847 e a segunda de 1850 da responsabilidade de Charlotte Brontë, que corrige os erros de impressão, altera a pontuação e reorganiza parágrafos do texto da anterior edição. A tradutora refere como ponto de partida para o seu trabalho a edição da Penguin com introdução de David Daiches, que recupera essencialmente o texto de 1847 sem os erros de impressão da primeira edição em vez da versão «melhorada» da irmã de Emily Brontë. Esta edição reproduz ainda integralmente o prefácio de Charlotte à edição de

5) Emily Brontë, O Monte dos Vendavais: Romance, trad. de Fernando de Macedo, 2ª ed. (Lisboa: Inquérito, 1941); Emily Brontë, O Alto dos Vendavais, trad. de Ana Maria Chaves (Lisboa: D. Quixote, 1993). No presente trabalho, referiremos sempre em primeiro lugar os exemplos retirados da tradução mais antiga seguindo-se os da mais recente, salvo quando é dada indicação em contrário.

1850 e uma “Bibliografia Seleccionada”, ambas bem como a “Nota Sobre o Texto” e a resenha biográfica inicial, traduzidas a partir da edição da Penguin.⁶

O conhecimento de qual das edições originais serviu de base a uma das traduções que seleccionámos, influenciou na nossa escolha da mesma edição da Penguin para recolha do material linguístico a tratar, por ser esta além do mais uma edição crítica que abre caminho a um estudo mais aprofundado da obra; nela se incluem, além da resenha biográfica, bibliografia e “Editor’s Preface to the New [1850] Edition of Wuthering Heights” constantes na tradução de 93, uma introdução onde é feita a articulação dos percursos biográfico e literário de Brontë e perspectivados os pontos principais da recensão crítica em torno do romance, a reprodução do texto de Charlotte Brontë “Bibliographical Notice of Ellis and Acton Bell” que também acompanhava a 2ª edição de Wuthering Heights e notas explicativas.⁷

A recolha de segmentos textuais caracterizadores do protagonista no texto original e nas duas traduções que seleccionámos revelou-se muito extensa, dadas a centralidade da personagem e a sua presença na acção do início às últimas páginas. Entendendo que um tão grande acervo de material textual não contribuiria para enriquecer mas antes para tornar redundantes as ilações que pretendíamos tirar de uma análise do tratamento da personagem levada a cabo no âmbito do desfasamento temporal na tradução e não no da interpretação literária, preferimos restringir essa recolha textual aos primeiros dezasseis capítulos de Wuthering Heights que culminam na morte de Catherine Earnshaw e inauguram uma segunda parte do romance na qual se destaca a vingança de Heathcliff sobre os seus principais oponentes e os descendentes

6) Numa nota da responsabilidade do editor, o leitor é ainda informado de que a opção pelo título da tradução se prende com o facto de aquele que tornou famoso o romance de Emily Brontë em Portugal – O Monte dos Vendavais – se encontrar sob registo. A tradução de Ana Chaves foi reeditada em 1997 já com o título mais conhecido, como se pode ver no Anexo 1.

7) Emily Brontë, Wuthering Heights, ed. David Daiches (Harmondsworth: Penguin, 1986).

da geração interveniente na primeira, personagens que podem ser consideradas duplos da geração anterior. Para esta divisão da obra em duas partes e opção pela primeira, baseamo-nos em opiniões de autores que reconhecem no desaparecimento de praticamente todas as personagens da primeira geração e sua substituição pelas da segunda uma clara distinção entre as duas metades do romance, chegando alguns a desvalorizar a segunda. É o caso de Thomas Moser para quem, na segunda parte de Wuthering Heights Emily Brontë abandona o tema que trata na primeira:

That Emily Brontë loses control of the second half of her novel and writes insincerely is suggested by her attempts to endow the thin-blooded Thrushcross Grange people with the emotional language of Heathcliff and Cathy. . . . Emily Brontë at first persuades the reader when she consistently and movingly implies that a future of ecstasy will reward Heathcliff's and Cathy's quest for each other. The second half of the book promises a resolution on the realistic level through a younger generation, with Cathy playing her mother's role, Hareton playing Heathcliff's and Linton playing Edgar's. The reader, however, will hardly accept the new terms of the perfect relationship between the sexes. (192)

A mesma opinião é expressa por Tom Winnifrith no artigo sobre Brontë incluído no Dictionary of British Women Writers:

It is difficult to see the point of the second generation, on which Heathcliff wreaks a cruel revenge by creating in Hareton, Linton Heathcliff and the younger Catherine a grotesque parody of relations between himself, Edgar Linton, and the elder Catherine. The happy ending of the novel with Hareton's and Catherine's impending marriage and removal to Thrushcross Grange does not seem as important as the suggestion that Heathcliff is reunited with Catherine after death. (97)

Delimitados o objecto do presente estudo e os materiais textuais a trabalhar, teríamos de determinar em que moldes levar a cabo a crítica aos segmentos textuais retirados das duas traduções. Sem a pretensão de estruturar a nossa análise com base na avaliação da boa ou má qualidade das traduções em questão, entendemos antes destacar nela a proximidade ou a dissemelhança nas soluções de tradução encontradas por dois profissionais que trabalham em contextos socio-culturais distintos. Assim sendo, entendemos, como Karl Delille, que o papel do crítico de tradução deve ir além da mera

catalogação de exemplos nos quais os valores denotativos ou conotativos do texto de partida não tenham sido respeitados, pressupondo um estudo cuidadoso dos textos de partida e de chegada, mas também dos contextos extra-linguísticos em que o texto é produzido e para que o texto é traduzido (14). Entendemos, ainda como Delille, que apesar de por vezes o crítico se deparar com faltas de equivalência derivadas do desconhecimento por parte do tradutor dos níveis lexical, morfológico ou sintáctico da língua de partida, muito embora esses erros não possam ser ignorados eles não devam constituir o objecto da crítica de tradução (31). Concordamos com Komissarov quando este diz que a tarefa do crítico de tradução de um texto literário não deve ficar atrás da do próprio tradutor em investimento de tempo e esforço, o que nem sempre acontece (74).

Por esse motivo, não podemos deixar de discordar de uma postura crítica que avalie a equivalência de uma tradução unicamente com base em critérios de aferição linguísticos e culturais conformes aos valores da cultura de chegada, sem tomar em linha de conta todos os factores linguísticos ou não que tenham motivado o tradutor na escolha de determinada solução. Assumimos, seguindo Lawrence Venuti, que a fluência de um texto traduzido não possa ser o único critério válido na aferição da equivalência do mesmo, sob pena de se estabelecer na avaliação crítica a confusão entre a adopção por parte do tradutor de uma estratégia de fluência na língua de chegada e uma verdadeira fidelidade ao texto de partida. O texto conforme às normas linguísticas e extra-linguísticas da cultura de chegada e que se lê como se de um texto original se tratasse oculta, no dizer de Venuti, a interpretação do tradutor levando o leitor-crítico a supor que está em presença de um texto com um elevado grau de fidelidade, o que pode não ser o caso (78). O nosso objectivo crítico será, então, a partir da análise cuidadosa dos segmentos textuais retirados de original e traduções e tendo em conta os contextos

de produção e recepção, descortinar no e para lá do signo linguístico aquilo que cada tradução escolheu revelar e obliterar de um texto primeiro, bem como as motivações subjacentes a cada estratégia usada pelos tradutores. O nosso texto constituindo-se como um texto terceiro que busca lançar alguma luz sobre os textos primeiro e segundos sem negar que a eles deve a sua escrita, é um texto também ele enformado por condicionantes culturais, sociais e subjectivas. Reconhecendo que enquanto leitores de uma criação artística estabelecemos com o texto de Emily Brontë uma relação única e pessoal (Newmark 133) e que a nossa aferição das soluções de tradução encontradas por Fernando de Macedo e Ana Maria Chaves reflecte necessariamente a nossa formação linguística e preferências estilísticas, assumimos como nosso o ponto de vista do leitor-crítico dos finais do século vinte a analisar uma tradução contemporânea e uma outra já distante no tempo que surgirá por certo imbuída de algum anacronismo.

A reflexão crítica implica a adopção de uma metodologia que a organize, pelo que entendemos para o presente estudo guiarmo-nos pela proposta de João Almeida Flor de dividir em quatro fases a crítica de uma tradução literária: num primeiro momento, fazer a desmontagem do texto original incluindo a determinação do contexto em que a obra se insere e os seus destinatários, bem como a análise de temas e símbolos recorrentes e elementos linguísticos e extra-linguísticos que patenteia; de seguida, passar à comparação entre original e tradução em termos semânticos, pragmáticos e ideológicos, sem esquecer a aferição do grau de equivalência e dos efeitos estéticos conseguidos; numa terceira fase, levar a cabo a síntese da impressão geral da obra e da reescrita do tradutor e num último passo avaliar qualitativamente a tradução inserindo-a no contexto literário da cultura de chegada (12 – 13).

A conciliação entre um método de análise abrangente e o objecto restrito do nosso estudo obrigou à sintetização de algumas fases da crítica de tradução que

aceitamos como linhas-mestras e ao tratamento mais exaustivo de outras. Consideramos a exposição sobre a recepção do texto original e determinação de temas e simbologia da obra com que iniciámos esta introdução tendo em vista a delimitação da personagem central de Wuthering Heights, afinal o nosso ponto de partida em termos de material linguístico, como encerrando esta fase da análise à obra literária em si, mesmo se sintetizada e redutora. Reservamos a primeira parte do Capítulo I para a apresentação sumária da biografia de Emily Brontë e inscrição do seu percurso artístico no contexto histórico e estético-literário mais vasto da revolução romântica, cujas influências ainda se fazem sentir na Inglaterra oitocentista.

A segunda fase proposta por Flor para a crítica de tradução é aquela que pretendemos desenvolver de forma mais exaustiva. Por questões de metodologia, separamos o suporte teórico da análise prática de segmentos textuais retirados do texto original e das duas traduções, de molde a não sobrecarregar esta última com a discussão de conceitos complexos e por vezes polémicos que a teorização em torno da tradução suscita. Optamos em vez disso por remeter para o suporte teórico sempre que a fundamentação das considerações tecidas ao longo da análise prática o exija.

Tendo consagrado a segunda parte do Capítulo I a uma exposição que quisemos abrangente e inclusiva das questões levantadas pela actividade translatória, tal não significa que tenhamos partido para a análise prática sem antes determinar quais os pressupostos teóricos orientariam a interpretação por nós levada a cabo das soluções de tradução encontradas por Macedo e Chaves. Assumimos, como ponto de partida, a possibilidade e a validade de os tradutores optarem por estratégias translatórias distintas sendo que, quer ao pretenderem transportar o leitor ao texto de partida quer ao preferirem aproximar o original da cultura de chegada, incorrerão inevitavelmente em perdas tanto quanto no enriquecimento do seu trabalho. O tradutor que opta pelo

método de tradução fiel ou literal, correndo o risco de produzir um texto estranho à luz da língua de chegada, ganhará por permitir ao seu leitor evocar a partir dele a estranheza de um mundo e de uma língua que lhe são, na verdade, estrangeiros. Por outro lado, ao sacrificar a precisão semântica e ao adaptar a sintaxe à língua de chegada, o tradutor que assume levar a cabo uma transformação do texto de partida estará mais perto de conseguir nos seus leitores um efeito equivalente ao que o texto original teria conseguido nos seus presumíveis destinatários. Apesar disto, entendemos que a opção por um destes dois métodos tem os seus limites na infracção aos postulados da equivalência e da invariância, pois ao violá-los o tradutor deixa de reconhecer no seu trabalho a autoridade do texto que lhe está subjacente.⁸

No respeitante ao âmbito da tradução de um texto considerado literário na língua de partida, entendemos que as soluções encontradas pelos tradutores correspondem em larga medida à sua própria interpretação do material linguístico plurissignificativo que constitui uma obra de arte. Por não existirem equivalentes únicos ou correctos para a transposição de textos imbuídos de sentidos conotativos e múltiplos valores semânticos, o tradutor terá que escolher entre um leque diversificado de opções. Esta escolha pode recair sobre os equivalentes que melhor traduzam a pluralidade de sentidos de um dado texto de partida ou, por outro lado, na filtragem da polissemia das palavras ao optar por uma solução que de algum modo explicita sentidos latentes no texto original. Qualquer que seja a sua opção, o tradutor acaba sempre por ser um mediador entre duas culturas e dois sistemas linguísticos distintos operando no texto original uma transformação resultante da descodificação que nele leva a cabo.⁹

8) Cf. cap. I, ponto 2.1.

9) Cf. cap. I, ponto 2.2.

Reconhecendo nós liberdade ao tradutor para optar por estratégias translatórias distintas e para fazer uso dessa liberdade recreativa na interpretação e sucessiva transposição do texto de partida para a língua de chegada, não podemos também deixar de reconhecer ser esta uma actividade fortemente regulada por factores extra-linguísticos, tais como a tensão entre a fidelidade ao texto original e as expectativas do público leitor, o valor económico da tradução ou a posição que o tradutor ocupa no contexto da cultura de chegada. Dado o estatuto tradicionalmente secundário da tradução na cultura receptora, o tradutor acaba por cercear a sua criatividade e basear a opção pela adequação ao texto de partida ou a aproximação à cultura de chegada nessas condicionantes extra-linguísticas e não no seu entendimento do texto. No primeiro caso, assume-se como o escriba que se limita a verter material linguístico de uma língua 1 para uma língua 2 e, no segundo, mascara na fluência do texto traduzido as operações de interpretação e transformação necessariamente levadas a cabo, para que a tradução possa ser lida como um original. Pensamos que a aceitação da criatividade e da originalidade devem presidir a qualquer análise crítica de textos segundos.¹⁰

As condicionantes extra-linguísticas espelhadas na actividade tradutória variam ao longo do tempo na medida em que variam também os contextos estéticos, sociais e culturais nos quais as traduções se inscrevem. Um estudo retrospectivo de duas traduções como o que pretendemos levar a cabo, porque os critérios de avaliação das traduções também variam no tempo, implicaria uma contextualização histórica, social e cultural aprofundada.¹¹ Mas também neste ponto fomos forçados a limitar o âmbito do

10) As considerações em torno do estatuto do tradutor e das condicionantes que regulam a sua actividade são desenvolvidas no cap. I, ponto 2.3.

11) Veja-se Gideon Toury, Descriptive Translation Studies and Beyond (Amesterdão: John Benjamins, 1995) 174: "Incidentally, one of the most obvious principles for grouping texts together for study purposes, namely, the fact that they are [regarded as] translations of one and the same text, often proves of limited consequence . . . In order for such results to gain in significance, a lot of contextualizing would have to be done. . . ." Veja-se, ainda, Lawrence Venuti, The Translator's Invisibility: A History of Translation (Londres: Routledge, 1995) 38: "The symptomatic reading is an

presente trabalho sob pena de nos afastarmos em demasia do nosso objecto de estudo, optando por nos cingirmos ao tratamento das diferenças e dos pontos de contacto na reconstrução da personagem principal de Wuthering Heights detectáveis nas traduções de 1941 e 1993 com base fundamentalmente no material linguístico isolado nos textos. Como já referimos, não é nosso objectivo tratar a questão da aceitação das traduções do romance de Emily Brontë em Portugal mas antes, como refere Toury, circunscrever a nossa análise às questões da adequação e da aceitabilidade, de forma a verificar até que ponto as decisões tomadas pelo tradutor ao longo do seu trabalho são motivadas pela intenção de o ver aceite pelos presumíveis destinatários.¹²

Assumimos atrás que na actividade tradutória se processa uma operação de descodificação e reconstrução da informação recolhida no texto de partida e vertida no texto de chegada, especialmente significativa no âmbito do texto literário. Assumimos também que, além da interpretação pessoal configuradora de um estilo individualizado marcado pelas idiossincrasias e preferências estilísticas de cada tradutor, operam na tradução factores extra-linguísticos condicionadores do processo de tomada de decisão, de onde decorre que o estilo individual de um tradutor seja o reflexo de um contexto histórico e socio-cultural determinado no espaço e no tempo. Para efeitos da análise do desfasamento temporal em duas traduções de Wuthering Heights, entendemos ser o estilo de cada um dos tradutores um espelho da época em que aquelas foram produzidas, por reflectirem formas distintas de encarar uma mesma criação literária. Neste

historicist approach to the study of translations that aims to situate canons of accuracy in their specific cultural moments. Critical categories like 'fluency' and 'resistancy', 'domesticating' and 'foreignizing', can only be defined by referring to the formation of cultural discourses in which the translation is produced, and in which certain translation theories and practices are valued over others."

12) Veja-se Toury, 172: "... what I have been arguing concerns what goes on **during translation - and for its own purposes**. It is not *acceptance* (or reception) which is the key-notion here, but *acceptability*."

enquadramento, assumimos que a tradução de uma obra de arte tenha de ser entendida como uma fixação de um dos sentidos possíveis do texto literário. Por isso, não deixaremos de tomar em conta o facto de os públicos leitores das duas traduções em questão terem expectativas necessariamente diferentes no que respeita ao entendimento da personagem central do romance de Emily Brontë, bem como de a própria língua de chegada ter evoluído no espaço de cinquenta anos. Se assim não fosse, se não reconhecessemos que a tradução se destina a leitores vivos, não teriam sido elaboradas diversas traduções de Wuthering Heights acompanhadas de sucessivas reedições e ainda hoje veríamos reeditada a tradução de Fernando de Macedo.¹³

Tendo delimitado o objecto de estudo, levado a cabo a contextualização do romance bem como a caracterização e determinação da simbologia da personagem central e circunscrito os pressupostos teóricos que orientam a nossa análise, estava aberto o caminho para verdadeiramente encetarmos a segunda fase da crítica à tradução de um texto literário proposta por Almeida Flor. Por termos optado por isolar segmentos textuais com base na caracterização do protagonista do romance, o confronto minucioso entre original e traduções será elaborado a um nível micro-textual, recaindo a análise desses segmentos fundamentalmente nas escolhas lexicais levadas a cabo pelos dois tradutores, na aferição do pressuposto da equivalência ao nível da palavra e na inferição possível das motivações a elas subjacentes.

Reconhecendo nós que a análise das traduções de uma obra literária passa forçosamente pelo enquadramento da totalidade dos textos, assumiremos, no presente trabalho, ser ao nível do que Vítor Aguiar e Silva chama as micro-estruturas formais do conteúdo e da expressão que mais claramente se detectam as estratégias que presidiram às decisões dos tradutores. Diz este autor, quando apresenta a divisão do *policódigo*

13) Para desenvolvimento e fundamentação do conceito de tradução enquanto espelho de uma época, ver cap. I, ponto 2.4.

literário em diferentes códigos que, dado o carácter autónomo do código *técnico-compositivo* – que regula as macro-estruturas do texto literário - em relação ao código linguístico, é possível na tradução do texto literário manter as macro-estruturas formais enquanto se procede a alterações nas micro-estruturas – reguladas pelo *código estilístico*. Este último, porque tem um carácter extremamente sensível às variações sincrónicas e diacrónicas do léxico e da gramática, apesar de regulado por normas obrigatórias ou opcionais, acaba por ser o que configura o estilo individualizado de um tradutor (104 – 105).

Ao caracterizar a tradução literária, filosófica ou de qualquer outro tipo como uma actividade condicionada por normas, Gideon Toury afirma que as escolhas que o tradutor vai efectuando ao longo do processo de reconstrução de um texto sejam, em linhas gerais, condicionadas pela opção inicial daquele em se reger pelas normas do texto de partida, que determinam a adequação da tradução, ou por normas originárias na cultura de chegada, que determinam a aceitabilidade do seu trabalho:

It has proven useful and enlightening to regard the basic choice which can be made between requirements of the two different sources as constituting an initial norm. Thus, a translator may subject him-/herself either to the original text, with the norms it has realized, or to the norms active in the target culture, or in that section of it which would host the end product. (56)

Na análise dos segmentos textuais isolados nas duas traduções de Wuthering Heights e que constitui os segundo e terceiro capítulos desta dissertação, procuraremos verificar da norma inicial que terá presidido às decisões dos dois tradutores e que confere aos seus trabalhos coerência em termos de selecção do material linguístico a preservar ou a alterar, ao nível dos micro-estruturadores, como os define Aguiar e Silva. Teremos ainda em consideração o facto de que mesmo quando as escolhas de cada um dos tradutores oscilem entre a adequação e a aceitabilidade, isso não signifique não ter havido uma opção geral por uma destas normas ou, pelo contrário, mesmo quando seja

possível traçar uma clara inclinação do tradutor por uma delas ao nível macro-textual, todas as opções ao nível das micro-estruturas constituam obrigatoriamente um reflexo dessa opção primeira (Toury 57).

Para a organização do *corpus* a analisar, entendemos, como Mona Baker, que forma e conteúdo são indissociáveis e que a interpretação de elementos formais retirados de um texto é imprescindível à compreensão daquele no seu todo (6). Daí a segmentação textual ter obedecido a constrições de conteúdo – isolamos segmentos de texto que permitissem uma análise das equivalências ao nível da palavra inserida num micro-contexto nem sempre coincidente com o tradicional contexto frásico – mas também de morfossintaxe – para facilitar a clareza expositiva de uma análise lexical, o *corpus* recolhido foi dividido em dois grupos principais: sequências de adjectivos e substantivos em que se salienta a diversidade ou similitude de soluções de tradução encontradas para os adjectivos, objecto de análise no Capítulo II, e orações dominadas por substantivos por nós considerados pertinentes para a caracterização da personagem, a partir das quais confrontaremos, ao longo do Capítulo III, as opções propostas para a tradução desta classe de palavras.

Incluimos sucintamente as duas últimas fases da proposta de Almeida Flor na conclusão, ao revisitarmos, em traços gerais, as soluções propostas por Macedo e Chaves para a tradução de adjectivos e substantivos no que respeita às estratégias translatórias por eles adoptadas e às motivações a estas subjacentes. Finalmente, faremos referência aos contextos sócio-culturais diferentes em que as traduções foram elaboradas, tendo em atenção o que isso pode significar quanto ao estatuto das traduções, assim como às expectativas da crítica e do público-leitor, visando equacionar se as diferenças de estilo detectadas nas traduções de 1941 e de 1993 podem ser

configuradas em termos das tensões geradas na actividade translatória por factores extra-linguísticos que reflectem a distância temporal entre as duas traduções.

Num breve apêndice ao Capítulo II, alargamos um pouco o âmbito da nossa análise ao nível sintagmático, com o fim de ilustrar de que formas também neste nível de análise se mantém a coerência nas estratégias adoptadas pelos dois tradutores. Para tal, faremos referência à questão da anteposição do adjectivo, obrigatória na língua de partida mas, por norma, empregue na língua portuguesa como recurso estilístico. Funcionando como um complemento da análise lexical, não se pretende neste apêndice mais do que simplesmente equacionar esta questão.

“A study of translation is a study of language.”

George Steiner, After Babel

CAPÍTULO I

1. Emily Brontë, uma Figura Oitocentista

1.1. Resenha Biográfica¹⁴

Emily Jane Brontë nasce a 30 de Julho de 1818 na residência paroquial de Thorton, no Yorkshire. É a quinta filha de um clérigo da Igreja de Inglaterra e de Maria Branwell, oriunda da Cornualha e educada na convicção metodista. Dois anos mais tarde, após o nascimento de Anne Brontë, a família muda-se para Haworth, localidade dependente da paróquia de Bradford, de que Patrick Brontë é nomeado coadjutor perpétuo e onde a escritora viverá toda a sua vida.

O pai tem ascendência irlandesa e dele Brontë herda o temperamento irascível e por vezes violento, mas também a sensibilidade e o amor pela natureza. Dezoito meses depois da família se ter estabelecido em Haworth e após doença prolongada, Maria Branwell morre de cancro aos trinta e oito anos. A educação dos filhos é entregue a uma tia solteira, Elizabeth Branwell, religiosa e inflexível que os sujeita a uma disciplina rigorosa.

Em 1824, num dos frequentes passeios pela charneca, Brontë tem a oportunidade de assistir a um fenómeno natural conhecido como a erupção de Crow Hill, durante o qual um forte desabamento de terras que cedem sob o solo de turfa irrompe encosta abaixo arrastando tudo à sua passagem. Dois meses mais tarde, é enviada para a escola

14) Seleccionámos como fontes biográficas os trabalhos de Winifred Gérin, Emily Brontë: A Biography (Oxford: Clarendon Press, 1971) e de Edward Chitham, A Life of Emily Brontë (Oxford: Blackwell, 1993). Vários autores fazem referência à escassez de fontes directas sobre Brontë, como, por exemplo, Tom Winnifrith, "Emily Brontë," Dictionary of British Women Writers, ed. Janet Todd (Londres: Routledge, 1989) 96: "Her surviving letters and diary papers are pathetically few, although some French essays written in Belgium are powerful." (sublinhado nosso).

em Cowan Bridge, onde já se encontram as irmãs mais velhas. Dos registos consta a observação de que lê com fluência e é a criança mais nova a ser admitida. A disciplina rígida da escola e a epidemia de tifo que assola a Inglaterra em 1825 fazem sucumbir as irmãs Maria e Elizabeth com um intervalo de pouco mais de um mês. Charlotte e Emily regressam a casa e o Reverendo Brontë passa a encarregar-se dos estudos dos filhos.

A partir de 1829, juntamente com a irmã Anne, inicia a escrita do ciclo de Gondal - parte integrante da chamada *juvenilia* dos irmãos Brontë, uma colecção de histórias, poemas, dramas e narrativas produzida entre 1829 e 1845 – do qual restam somente alguns poemas e fragmentos de prosa que identificam lugares ou personagens.

No outono de 1835, é novamente enviada para uma escola em Roe Head onde Charlotte lecciona. Cai doente e regressa a casa ao fim de três meses e é Anne quem ocupa o lugar por ela deixado vago. Nos dois anos que se seguem a esta experiência, Brontë estuda sozinha, pratica piano e desenvolve o ciclo de Gondal.

Aos dezanove anos vai ocupar o posto de professora em Law Hill, uma escola de razoável dimensão perto de Halifax, na opinião dos biógrafos, em resultado da necessidade de prover ao seu próprio sustento. Dos seis meses que ali passa não resta produção literária significativa, embora seja geralmente aceite que a história de Jack Sharp, o construtor de Law Hill que teria delapidado o património da família que o recebera como filho e causado a degradação de um dos descendentes daquela, possa ter estado na génese de algumas das personagens masculinas de Wuthering Heights. Sabe-se que no início de Junho de 1838 está novamente em Haworth. Um dos motivos apontados para que tenha abandonado definitivamente o posto de professora auxiliar é a presença em casa de Anne gravemente doente com complicações pulmonares.

Na primavera de 1841, as três irmãs começam a considerar a hipótese de abrir uma escola, projecto que implicava o aprofundamento dos conhecimentos em línguas

estrangeiras. Emily e Charlotte Brontë partem para Bruxelas, onde chegam em Fevereiro de 1842 instalando-se no *Pensionnat des Jeunes Filles*. Apesar da dificuldade sentida em acompanharem todo um curso leccionado em língua francesa, que à época não dominavam, aceitam o estatuto de alunas-professoras proposto pelos donos da escola e Emily concilia os estudos com o ensino da música às raparigas mais jovens.

Em Novembro desse ano, chega-lhes a notícia da morte de Elizabeth Branwell, origem da partida súbita das irmãs. Charlotte regressará à Bélgica, mas Emily dispõe-se a ficar em casa e a tomar a seu cargo o pai diminuído pela progressiva falta de visão. Não mais voltará a sair de Haworth.

Durante os dois anos seguintes, Brontë termina os poemas da última fase de Gondal e os irmãos regressam. O projecto de abrirem uma escola é definitivamente abandonado pela dificuldade em conseguirem um número de alunos suficiente, bem como pela presença em casa do irmão alcoólico e dependente do ópio. Os biógrafos são de opinião que é nesta fase da sua vida que Brontë inicia a escrita de Wuthering Heights.

Em finais de 1845, Charlotte terá encontrado os manuscritos dos poemas de Emily e procura convencer a irmã a aceder em publicá-los. Embora relutante, ela aceita o projecto da irmã mais velha de fazer das três autoras conhecidas. Após várias tentativas, os poemas das Brontë são publicados num volume único sob pseudónimos masculinos, tendo Emily escolhido para si o de Ellis Bell. O livro vende mal mas Charlotte não desiste de conseguir a publicação dos romances em que as três irmãs estão a trabalhar. No verão de 1847, o editor Thomas Newby publica em três volumes os romances de Emily e Anne Brontë, tendo recusado o de Charlotte. Entretanto, não paga o combinado às irmãs e contribui para a especulação instalada em torno das identidades dos três 'irmãos' Bell. Charlotte não consegue convencer Emily a mudar de editor e

quando vai a Londres com Anne para se encontrar com o seu novo editor desvenda a identidade de Ellis Bell. Emily reage violentamente e afasta-se cada vez mais do convívio com as irmãs.

Não há certeza de que tenha iniciado a escrita de um segundo romance, cuja publicação teria proposto a Newby, mas do período entre a publicação de Wuthering Heights e a sua morte resta um número reduzido de poemas. Caso tenham existido, ela própria ou as irmãs posteriormente terão destruído os manuscritos referentes aos últimos meses da sua vida.

À medida que avança o ano de 1848, enquanto as irmãs se ocupam das publicações de novos romances e reedições de trabalhos anteriores, Emily torna-se cada vez mais incomunicável. Em Setembro desse ano, Branwell morre e Emily sai de casa pela última vez para o funeral do irmão. Uma semana mais tarde, está doente e vem a morrer de tuberculose a 18 de Dezembro, recusando durante toda a doença receber tratamento médico e dispensando a assistência de Charlotte e Anne.

1.2. Contextualização Histórica e Literária

As transformações políticas, económicas e sociais que atravessam a Europa na segunda metade do século dezoito, período marcado pelo advento do chamado movimento romântico, têm determinado o entendimento desta época como uma fase de transição entre o mundo antigo, reavivado pelas correntes neo-clássicas e iluministas e o mundo moderno, decorrente das consequências da grande revolução industrial:

The forty years in Great Britain from 1785 to 1825, the period generally construed as the age of Romanticism, saw a crucial transition between an Enlightenment world view and the values of modern, industrial society. So different to a contemporary apprehension are those two cultures that we might resort to Shelley's claims for Dante, as a "bridge thrown over the stream of time, which unites the modern and ancient world", to characterize this

age that spanned them. It was a turbulent period at whose center lies the longest experience of warfare – twenty-two years – in modern history, warfare conducted on a world scale. (Curran xiii)

Mas se também no âmbito da literatura é frequente referir-se o romantismo como um período revolucionário por ter gerado concepções radicalmente opostas às do neoclassicismo em termos de teorias da criação, padrões de beleza, ideais e modos de expressão, não deixa de ser necessário reconhecer nelas o resultado de uma longa maturação:

By the time the Romantic movement as such manifested itself with the formation of a group round the brothers Schlegel in Germany in the closing years of the eighteenth century and with the publication of Wordsworth's and Coleridge's *Lyrical Ballads* in 1798, many of the attitudes, ideas and styles associated with Romantic art had already appeared, at least in embryonic form. . . . In this sense the Romantic movement was the outcome and the culmination of a long process of evolution. But, paradoxical though it may sound, its slow development does not invalidate, or even contradict, the common conception of the advent of Romanticism as a revolution. (Furst 36)

Um conjunto de circunstâncias sociais e culturais levaram a que o desenvolvimento das concepções neoclássicas, bem como a posterior reacção romântica apresentem características peculiares na Inglaterra. A revolução de 1688, salda-se na vitória sobre o absolutismo monárquico de uma coligação entre a burguesia londrina e a aristocracia terratenente, antecipando de um século a vitória da revolução burguesa no continente europeu. É criado um sistema parlamentar e um gabinete ministerial presidido pelos aristocratas, cuja estreita ligação aos interesses da burguesia de Londres favorece um governo de tendência reformista, que propicia o florescimento do capitalismo e abre caminho à expansão ultramarina através da conquista de territórios extensos aos espanhóis e aos franceses. A associação entre estas duas camadas sociais permite a realização de duas revoluções importantes durante o século dezoito: a revolução agrária e a revolução industrial. O parlamento torna compulsiva a vedação dos campos acompanhada pela expulsão do campesinato que trabalha as terras ao abrigo

de velhas relações feudais, iniciativa denominada como *enclosure* e até então levada a cabo pelos senhores. A mão de obra assim disponibilizada, aliada à transformação dos campos vedados em pastagens, vai propiciar o desenvolvimento da indústria têxtil à base do algodão e da lã. Entre o último quartel do século dezoito e os primeiros anos do século dezanove, o país assiste à modernização da agricultura e da pecuária, à construção de estradas, ao desenvolvimento dos transportes e à mecanização dos diferentes processos industriais.¹⁵

O alento de quase um século de prosperidade económica e estabilidade política aliadas à característica tolerância religiosa e ideológica da aristocracia dominante, são um meio favorável à implantação de concepções filosóficas e estéticas caracterizadas por um forte intelectualismo de influência francesa, baseado fundamentalmente no poder da razão, na afirmação de um espírito crítico e na crença no progresso humano:

Na literatura inglesa, a influência do classicismo francês fez-se sentir com intensidade precisamente desde o início do último quartel do século XVII, após a publicação de obras como a *Art poétique* (1674) de Boileau, as *Réflexions sur la poétique* (1684) de Rapin, o *Traité du poème épique* (1675) de Le Bossu. Com Dryden primeiro, e depois com os autores da chamada *Augustan Age* – Pope, Addison, Johnson, etc. –, o neoclassicismo impõe-se na literatura inglesa. (Silva 512 – 513)

O autoritarismo que distingue este período tem na sua génese uma crença inquestionável no poder racionalizador do intelecto humano. As descobertas científicas da época, nomeadamente as de Newton, contribuíram para fortalecer a convicção de que tudo é passível de ser conhecido e entendido à luz da razão. Os neoclássicos pretendem assim alcançar verdades universais e estabelecer padrões absolutos e intemporais capazes de regerem o comportamento humano em todas as áreas, das artes à política ou da ética à moral. Enquanto estética, pretendem elaborar em termos definitivos as leis básicas da criação artística e promover a observância a regras de escrita que sejam o

15) Para desenvolvimento da contextualização histórico-social aqui apresentada, veja-se António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 12ª ed. (Porto: Porto Editora 1982) 585-90.

garante de uma composição correcta, a qual virá a ser marca distintiva da boa ou má qualidade da produção artística. A arte passa a ser encarada como uma imitação da realidade baseada no princípio fundador da razão e o artista como um hábil manipulador que opera, como o cientista, com base no cálculo, no julgamento e na razão (Furst 15 – 16).

Convictos de que a razão é uma faculdade imutável, os neoclássicos legitimam a imitação dos modelos greco-latinos na concepção de que também os valores estéticos são imutáveis e universais. O intelectualismo, uma outra característica desta corrente, condiciona a criação artística ao saber, ao trabalho e à correcção e, se não deixam de reconhecer a inspiração ou o génio, os neoclássicos entendem submetê-los à razão. O intelectualismo é corporizado na obediência a regras, tais como a da unidade de acção, de tempo e de lugar, decorrentes da necessidade de consciencializar o processo criador impondo ordem e clareza à produção literária e na observância de princípios, como o da verosimilhança, que preconiza a abolição na literatura do insólito, do anormal ou do imaginativo na busca do universal em detrimento do particular.¹⁶

Uma tal concepção da arte, que não leva em conta as componentes irracionais do processo criativo e relega o papel da imaginação para um lugar muito secundário extremando-se num racionalismo simplificado a ponto de se tornar uma estética rígida e padronizada, apresenta fraquezas evidentes que estarão na base das correntes posteriores. Isto mesmo afirma Lilian Furst, a propósito do declínio do neoclassicismo:

This in fact was its most damning defect, that it took virtually no account of the *irrational* aspects of the creative process: what we call rather vaguely ‘inspiration’, the inner impetus of the artist, and the instinctive response on the part of the reader. (17)

16) Os aspectos mais relevantes da poética do classicismo, aqui resumidos, são desenvolvidos em Vítor Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, ed. rev., vol. 1 (Coimbra: Almedina, 1984) 515 – 529.

Durante o século dezoito, é no seio do próprio movimento das luzes que os postulados do neoclassicismo começam a ser postos em causa. Sem deixarem de se fundar na razão nem questionarem abertamente os cânones estabelecidos, os iluministas procedem a uma reavaliação crítica da estética neoclássica introduzindo uma maior flexibilidade. O génio, a beleza ou a fantasia passam a ser considerados como partes integrantes de uma obra de arte (Furst 19). E se, em França, onde as convenções neoclássicas estão mais profundamente enraizadas, o avanço das novas ideias encontra maior resistência, em Inglaterra, o iluminismo é uma época de coexistência de diferentes correntes que vão estabelecendo entre si um certo compromisso. Herdeiros de uma tradição literária que lhes fornecia modelos muito diferentes dos clássicos, nomeadamente os de Shakespeare e do período isabelino, os iluministas ingleses vão ajustando e reformulando as convenções neoclássicas de modo a suportarem alterações conceptuais na prática literária. Continuando a seguir Lilian Furst:

There was, therefore, a far greater freedom, range and variety in Augustan writing than in the comparable period in France. Elegance, moderation and correctness were indeed highly prized; but at the same time there is also evidence of a certain agility in both thought and expression that is the very epitome of the Enlightenment. The England of the mid-eighteenth century was clearly open to new ideas. (21 – 22)

As novas ideias enquadram-se numa conjuntura política e social que também sofre alterações neste período. Durante a primeira metade do século dezoito, a prosperidade económica e o desenvolvimento industrial e comercial tinham garantido a estabilidade política mas, na segunda metade do século, as classes que tinham ganho poderio económico passam a reclamar representatividade política. A independência americana declarada em 1783, embora considerada um desaire nacional, contribui para fortalecer as aspirações daqueles que pretendem uma reforma do sistema político britânico, cuja representação parlamentar continua a favorecer os interesses da aristocracia em detrimento dos da burguesia comercial, financeira e industrial

emergente. Ainda neste período, surgem vários movimentos humanitários a favor da abolição da escravatura, da reforma das prisões e da educação dos pobres. Com a euforia gerada pela Revolução Francesa, generaliza-se a opinião de que a própria França absolutista segue o exemplo reformador iniciado na Grã-Bretanha, reforçando ainda mais a convicção da urgência de reforma do sistema vigente. Paradoxal é o facto de ser a burguesia enriquecida pela conjuntura favorável da primeira metade do século quem está na origem das tensões sociais e da mudança de mentalidades que começa a desenhar-se. Ou, nas palavras de P. M. S. Dawson:

Ironically enough this prosperity probably helped to undermine the political stability that had produced it. Those classes who had increased their economic strength now wanted a share of political power, and the old aristocratic system seemed increasingly outmoded and restricted.

Nesta conjuntura de progressiva influência burguesa vão surgir as manifestações literárias hoje denominadas pré-românticas, seguidoras do iluminismo na importância conferida à imaginação e ao génio criador mas reagindo a todas as postulações neoclássicas, mormente as regras, a elegância formal, a artificialidade ou o didactismo. Não sendo possível falar de um programa concertado configurador de uma estética de reacção aos modelos anteriores, desenham-se alguns pontos comuns nas produções díspares que caracterizam os anos de 1740 a 1780: o natural sobrepõe-se ao racional, o espontâneo ao calculado e a liberdade à normatividade (Furst 24 – 25).

A Inglaterra, onde como já vimos mais precocemente se dá a vitória da burguesia em estreita associação com parte da aristocracia e se inicia a revolução industrial, tem um papel cimeiro na disseminação dos movimentos pré-românticos através do desenvolvimento do romance, género mais adequado ao gosto do novo público leitor. Este novo público burguês animado pela capacidade de criar riqueza e promover o desenvolvimento económico pela livre iniciativa individual, acredita na razão e busca para lá da orientação religiosa uma direcção espiritual. Por isso, espera da

literatura a expressão de ideias e sentimentos que consagrem ideais colectivos. Por outro lado, não é um público letrado a quem agradem as convenções e as temáticas do classicismo. Porque não as entende, prefere a emoção à subtileza, aprecia uma expressão concreta e a localização das acções no mundo que lhe é familiar, propiciadores do realismo descritivo, e é impressionável às tramas romanescas. Da relação estabelecida entre o escritor e este novo público resultam alguns dos aspectos que caracterizam o romantismo em oposição ao classicismo (Saraiva 708 – 710).

O mais importante deles, desenvolvido no período pré-romântico, é o triunfo do sentimento sobre o racional. A sensibilidade, apanágio dos corações nobres e virtuosos, ganha primazia sobre o julgamento baseado na razão e a vida moral passa a ser regida pelo sentimento em lugar de obedecer a convenções, regras ou doutrinas exteriores. Na literatura, assiste-se ao desenvolvimento do romance sentimental que relata em tom emotivo os infortúnios de personagens virtuosas, com o intuito de comover e instruir convocando a piedade do leitor pelo destino de vítimas inocentes. O que sobressai nestes romances muitas vezes longos e repetitivos, não é a trama ou os elementos descritivos mas antes a expressão de sentimentos exacerbados, muito diferente da aridez de uma certa escrita da primeira metade do século, que aponta já para o romantismo na forma como a emoção é livremente expressa.

Ao voltar-se para a contemplação interior, a literatura adquire um tom confessional revelador da intimidade da alma e do coração humanos. Neste processo de introspecção, a sensibilidade pré-romântica desperta para a melancolia por vezes suave e tranquila, outras angustiada e sombria. A poesia destes anos, reflecte já a nostalgia do infinito, a insatisfação da alma e o lamento pelo destino humano que irão desvendar-se com maior intensidade nos românticos e dão forma às temáticas mais recorrentes. As visões lúgubres, a poesia da noite e dos túmulos, a atmosfera misteriosa e melancólica

reflectem uma imaginação poética que começa a exprimir as emoções através de imagens não imediatas mas poderosas.

Os pré-românticos voltam-se também para a contemplação do mundo exterior e, de forma especial, para o mundo natural que os poetas observam e descrevem. Pela observação reconhecem o carácter orgânico da natureza no entendimento de que também ela, como o homem, tem uma existência autónoma sujeita a alterações e humores. Na poesia, configura-se assim uma nova visão da paisagem, uma relação de interpenetração entre a natureza e a emoção humana, na qual a descrição dos elementos naturais é expressão dos sentimentos do escritor. Os pré-românticos estabelecem, entre outras, as associações entre o outono e a melancolia ou entre a felicidade do amor juvenil e a primavera, numa relação de fusão entre o poeta e a natureza.

Se em Inglaterra são apontados como exemplos ilustrativos destas tendências estéticas os poemas de Young e Gray e na Alemanha a poesia lírica mais precoce de Goethe, em França, Rousseau é considerado o expoente da expressão da paisagem como reflexo de um estado de alma. É também um precursor do romantismo na apologia do regresso do homem a um estágio social baseado na partilha, como remédio para as desigualdades da sociedade civilizada, à época dominada pela aristocracia terratenente. A partir desta ideologia de carácter democrático assiste-se, ainda durante este período, à idealização do homem e das sociedades ditas primitivas, conformada numa vasta produção literária cujo *locus* são os lugares exóticos ou o passado distante. Concomitantemente, recuperam-se as tradições nacionais e o folclore local, em Inglaterra através do revivalismo céltico consagrado, por exemplo, na publicação dos Poems of Ossian de Macpherson.

O período de desagregação do sistema neoclássico traduzido no declínio das influências greco-latinas e na obediência aos seus cânones e convenções estéticas tem o

seu remate na geração alemã conhecida pelo nome de uma peça teatral, Sturm und Drung, de que fazem parte Goethe e Schiller, mais tarde importantes vultos no romantismo alemão. Esta geração corta radicalmente com o passado, consagrando o génio original e individual como fundamento da criação poética livre do domínio da razão, e leva a cabo uma transição muito mais violenta do a que ocorrida em Inglaterra na passagem da estética clássica para o romantismo.¹⁷

Preparado pelas correntes pré-românticas, o advento do romantismo, nos últimos anos do século dezoito, ultrapassa-as num aspecto crucial: o entendimento da imaginação. Ao conceberem a existência e a forma do mundo como inteiramente dependentes da imaginação individual, os românticos são influenciados pela filosofia idealista alemã na afirmação de que o mundo percebido através dos sentidos não representa a autêntica realidade, só revelada através da especulação filosófica ou da divinação da imaginação poética. Esta filosofia, ao colocar a ênfase nas verdades inacessíveis ao raciocínio empírico, abre o mundo romântico ao mistério e ao sobrenatural na busca do verdadeiro conhecimento.¹⁸

É através da imaginação que os românticos vão intentar atingir o ideal imanente para além da realidade superficial. Como afirma Furst:

They were keenly conscious of the chasm between the transient, commonsense world of appearances and the eternal, infinite realm of ideal truth, goodness and beauty, which man can perceive by means of the imagination. (37)

A concepção da imaginação criativa é talvez a característica mais uniforme nas diversas escolas românticas europeias. Correspondendo ao momento em que as tendências preconizadas pelos pré-românticos se generalizam, o advento do romantismo

17) Para a caracterização do período pré-romântico, seguimos Lilian R. Furst, Romanticism (Londres: Methuen, 1971) pp. 15 – 35 e Silva, pp. 533 – 536.

18) Veja-se o artigo de Kevin Hilliard, “German Philosophy and Criticism,” A Handbook to English Romanticism, ed. Jean Raimond e J. R. Watson (Nova Iorque: St Martin’s Press, 1992) 117.

varia cronologicamente de país para país em função de factores históricos e culturais. Se os diferentes movimentos românticos europeus têm como pano de fundo a Revolução Francesa, as guerras napoleónicas e a restauração francesa de 1815, eles apresentam igualmente características distintas. Em França, onde a revolução de 1789 preconiza uma nova literatura para uma nova sociedade, o reinado do Terror e a ascensão de Napoleão aliados a uma enraizada tradição clássica travam a emergência das novas tendências, ditando que o romantismo francês seja cronologicamente o mais tardio. Na Alemanha, por outro lado, a ausência de uma tradição literária significativa bem como de uma unidade nacional, estão na origem do radicalismo que o movimento romântico assume neste país e na combatividade com que os artistas intentam instaurar uma literatura nacional. Com a derrota da Alemanha por Napoleão, esta combatividade volta-se contra o inimigo exterior: os escritores atacam o expansionismo da burguesia francesa opondo-lhe as tradições germânicas. O período medieval é recuperado em moldes idealizados o que permite contrapor ao racionalismo revolucionário uma tradição nacional preconizadora da emancipação do país. É um movimento profundamente marcado pela especulação filosófica que deixará marcas nas outras escolas românticas (Saraiva 712 – 714).

A principal marca distintiva do romantismo inglês é a ausência de um programa agregador das novas tendências estéticas. Enquanto em França e na Alemanha os movimentos românticos se unificam em torno de programas e teorizações conscientes que visam o rompimento com a enraizada tradição clássica, no caso da França, ou a criação de uma literatura nacional, como na Alemanha, em Inglaterra, onde a transição entre as antigas e as novas tendências estéticas se vai fazendo paulatinamente, a escola romântica caracteriza-se pela feição individualista. Este carácter de evolução na continuidade ao permitir a coexistência das antigas e das novas concepções – na poesia

de Byron e Clare estão presentes elementos anteriores, enquanto os romances de Walter Scott e Jane Austen já apresentam marcas da corrente realista que floresce no início do século dezanove – explica a variedade crítica e poética dos românticos ingleses. Significativo deste cariz individualista e não sistemático do romantismo inglês é o facto de os manifestos que o consagram terem sido escritos depois da poesia a que se reportam, os quais, na opinião de Furst, reflectem perspectivas individuais embora os enformem algumas características comuns (44 – 46):

It is significant that Keats scattered his aesthetic comments in his letters and that the manifestos of English Romanticism were, like Wordsworth's Preface to the Lyrical Ballads, Coleridge's Biographia Literaria and Shelley's Defense of Poetry, written *after* the poetry to which they refer back. These three works alone are evidence of the range and variety of English Romanticism; they have in common a lofty conception of poetry, an assertion of the powers of the imagination, a concern with poetic diction and with the relationship of the real to the ideal, but each is recognizably the expression of an individual approach. Thus English Romanticism can embrace both the realism of Wordsworth's adherence to nature and the idealism of Shelley's visionary transcendentalism. (45)

O carácter individualista do romantismo inglês e a variedade da sua produção poética implicariam uma análise aprofundada das obras dos seus expoentes principais, que não cabe forçosamente no âmbito da presente contextualização, pelo que nos limitaremos a delinear algumas das características da lírica romântica inglesa, por ser este o género mais desenvolvido durante o período em questão, e a referir de forma breve o desenvolvimento da prosa ficcional.¹⁹

Em primeiro lugar, destacamos uma vez mais o papel central da imaginação entendida como a força criativa que liberta o poeta dos limites do mundo sensível, permitindo-lhe o acesso à verdadeira realidade, através da leitura imaginativa da natureza. Na poesia romântica, o universo não é descrito de forma realista mas simbólica pois, em lugar de pretender descrever as suas formas aparentes, o artista quer revelar a partir dele a significação que subjaz à aparência superficial. Sempre conscientes

da presença do imanente no real, os poetas românticos não se concentram nas manifestações exteriores da natureza mas antes na sua essência interior.

A tensão entre o real e o transcendente, apesar de se manifestar de formas diferentes nos autores românticos ingleses, está sempre presente na lírica e coloca ao poeta a questão de encontrar meios para expressar através do concreto e exterior aquilo que é interior e abstracto. A técnica encontrada para resolver este dilema é herdeira da filosofia alemã na concepção de que o verdadeiro real só se torna aparente ao nível simbólico, por meio de imagens e sinais. A imagem simbólica passa assim a ter um papel fulcral na lírica romântica enquanto veículo visível e exterior da percepção visionária interior. Por ser a única forma de transmitir a significação imanente, a imagem simbólica passa a ser recorrentemente usada pelos poetas românticos:

The function of the image changed radically from its early eighteenth-century peripheral place in the poem as a form of decoration to its commanding status in Romantic poetry as the operative carrier of meaning. (Furst 50)

Nesta concepção da poesia como revelação do invisível, o sonho desempenha também um papel importante por ser o estado ideal de ascensão do poeta à realidade que transcende o mundo dos sentidos e do raciocínio. Ou, nas palavras de Vítor Aguiar e Silva:

Através do inconsciente onírico, opera-se a inserção da alma humana no ritmo cósmico e efectiva-se um contacto profundo e imediato do homem com a alma que anima a natureza. (555)

Outras duas características da lírica romântica, já preconizadas pelos pré-românticos, são o culto do sentimento e a asserção da espontaneidade e da naturalidade. O culto do sentimento adquire com os românticos um significado especial: a extravagância emocional do romance sentimental é substituída pela expressão do

19) Na exposição das concepções dominantes do romantismo inglês, continuamos a seguir Furst, 48 – 55.

sentimento individual. Mas se em França este culto da emoção subjectiva se torna preponderante, no romantismo inglês ele é objectivado pelo emprego da imagética que funciona simultaneamente como libertadora e cerceadora do sentimento:

A comparison between Lamartine's L'Automne and Keat's Ode to Autumn well illustrates the difference between the totally subjective approach of the French and the more objective tendency of the English; Lamartine's poem is an intensely personal elegy, centred exclusively on his own mood which nature only reflects, whereas Keats gives an evocation of the season, at once realistic and so highly imaginative as to transfigure his own emotion. (Furst 52)

No românticos a asserção da espontaneidade traduz-se principalmente na intenção de empregar na poesia uma linguagem corrente e acessível, bem como no tratamento de temas próximos da vida quotidiana. Na origem desta tendência está ainda a reacção aos modelos neoclássicos que consagravam as temáticas e as formas greco-latinas, e exprime-se na poesia inglesa pela combinação entre a simplicidade da linguagem e o emprego sugestivo da imagem.

O género narrativo desenvolve duas áreas principais: o autobiografismo e o historicismo. O primeiro surge na sequência do romance sentimental da primeira metade do século e consagra, também nesta área da literatura, a primazia da emoção pessoal. Rousseau fora um precursor importante deste romance de tom confessional ao dar ênfase ao elemento autobiográfico que se torna característico do romantismo. Em Inglaterra, este tom confessional encontra expressão mais na lírica do que no romance, de que os poemas Childe Harold's Pilgrimage de Byron ou The Prelude de Wordsworth são exemplo, bem como muitas das obras que retratam o chamado herói romântico revelando ou ocultando as origens autobiográficas.

O romance histórico tem o seu expoente em Walter Scott, nomeadamente nas obras que têm como pano de fundo a Escócia medieval. O romance, género amplamente consumido pelas classes burguesa e trabalhadora, tem durante o romantismo um estatuto subalterno em relação à poesia:

During the Romantic period itself, from the last decade or so of the eighteenth century to the 1830's, most prose fiction was considered subliterate, suitable for children, women, and the lower classes. . . . Most novels published during the period were dismissed by critics and even readers as "the trash of the circulating library," to be rented, read quickly, and forgotten. (Kelly 196)

Mesmo os romances que na época gozavam de grande popularidade, como os de Scott, Porter ou alguns romances góticos, nunca chegaram a alcançar o estatuto das obras dos grandes poetas românticos:

But even these novels are not generally thought to equal the intense, transcendent, and reflexive subjectivity, "supernatural naturalism," and discursive self-consciousness widely seen as the central characteristics and achievement of Romantic poetry. (Kelly 197)

No entanto, o romance juntamente com os jornais e as revistas são as formas mais lidas pela classe média, constituindo-se em focos de instabilidade social. O romantismo, nascido sob o signo das revoluções e contra-revoluções que perpassam o continente europeu, é um período durante o qual se intensificam os conflitos entre as classes sociais emergentes e as dominantes que conduz à necessidade de restabelecer uma unidade nacional em torno da luta contra o expansionismo de Napoleão:

In the aftermath of the 1870's Britain faced increasing class conflict at home and military challenge abroad. In response, middle-class writers intensified their attacks on the moral and political failings of the ruling class, increased their efforts to replace the lower ranks' lottery mentality with a form of bourgeois investment mentality, and aimed to reconcile the differences created within the nation and their own class by the Revolution debate. (Kelly 206)

Neste processo de reorganização social e restabelecimento do sentimento de unidade nacional, o romance desempenha um papel importante e vê alterado o seu estatuto de forma a deixar de constituir um factor de destabilização e passar a fomentar a reconciliação:

Certainly the novel had to be raised from its subliterate status in order to validate with the transcendent power of art whatever ideological burden it might be made to bear. (Kelly 199)

A reconhecida importância de Walter Scott advém precisamente do facto de ter combinado os seus conhecimentos em matérias legais, históricas, literárias e folclóricas com a excelência da técnica narrativa para elevar o romance à categoria de arte. Ao localizar as suas obras num passado algo distante, Scott não cria uma literatura de evasão mas antes uma forma de intervenção social indirecta e promotora da conciliação. Na opinião de Gary Kelly, também Jane Austen o intentou de forma diferente, muito embora apenas as obras de Scott tenham sido reconhecidas no seu tempo como verdadeira literatura:

Yet both wrote about the social issues and crisis of their present by indirection, displacement, or generalization, and both argue for a coalition of gentry and professionals to lead Britain through immediate domestic and international crises while leaving the paternalist social structure in place. (212)

Uma terceira área da ficção em prosa que conheceu ampla divulgação durante o período romântico foi o romance gótico. Assim chamado por ter como *locus* preferencial o castelo medieval, este tipo de literatura igualmente originária no romance sentimental lançava mão do mistério, da magia e do sobrenatural para provocar o terror no leitor. Os elementos recorrentes nestes romances incluem castelos assombrados, misteriosas passagens secretas, subterrâneos tenebrosos, paisagens sombrias onde se destacam ruínas e cemitérios e, como personagens centrais, um tirano, uma heroína perseguida e um jovem herói que com ela mantém uma relação sentimental. Em Inglaterra, destacam-se Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis de entre os escritores que mais contribuíram para a divulgação desta forma de literatura. A primeira acrescenta aos elementos típicos do romance de terror o recurso a condições climatéricas como a tempestade, os ventos fortes e os trovões, bem como o efeito poético das cenas desenroladas ao luar, na criação de uma atmosfera mágica e aterrorizadora. Lewis, famoso pela obra intitulada The Monk, a Romance, é o responsável pela introdução do demoníaco e do sádico. As descrições de paisagens

naturais sombrias ou misteriosas dão lugar a voluptuosas paixões, assassinios sangrentos e aparições demoníacas, num tipo de literatura que abarca a segunda metade do século dezoito e as primeiras décadas do século dezanove.²⁰

O romantismo entendido como uma reacção mais ou menos violenta aos cânones e às convenções de teor classicizante, inserido numa conjuntura histórica e social revolucionária que abre caminho a uma nova forma de encarar a vida e a arte, é um movimento cronologicamente reduzido ao período de uma ou duas gerações, no caso inglês de 1798 a 1832. A partir de então, como diz Furst, acaba por perder muito do fascínio que despertara:

The Romantic movement did lose much of its momentum after about 1830, and its excesses, as well as its achievements, led young writers to seek new paths more in keeping with the sobriety of the rising middle-classes in an increasingly industrial civilization. (62)

No entanto, como reconhecem António José Saraiva e Óscar Lopes, os efeitos deste período vão fazer-se sentir na Europa ao longo de todo o século dezanove:

Na verdade, as escolas «realistas» e «naturalistas» sucedem às escolas «românticas» no sentido restrito, mas pode dizer-se que o Romantismo, em sentido lato, as abrange a todas e só chega ao seu termo no final do século XIX, quando surge o simbolismo. Os escritores realistas e naturalistas não trazem alterações fundamentais quanto ao estilo; e as suas relações com o público, a natureza mesma deste público, são as já características dos escritores que os precedem. (711)

É nesta fase de transição entre a poesia visionária dos românticos e a preocupação com a função social da literatura, consolidada pela crescente divulgação do romance em prosa de cariz progressivamente mais realista, que surge Wuthering Heights.²¹ O poder criativo da imaginação de Brontë tem sido reconhecido como uma

20) Sobre o romance gótico, veja-se Pierre Arnaud, "The Gothic Novel," A Handbook to English Romanticism, ed. Jean Raimond e J. R. Watson (Nova Iorque: St Martin's Press, 1992) 123 – 128.

21) De notar que também na lírica romântica a preocupação social e política está presente. A propósito das intervenções políticas e sociais dos principais poetas românticos ingleses, veja-se P. M. S. Dawson, "Poetry in an Age of Revolution", The Cambridge Companion to British Romanticism, ed. Stuart Curran (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) 48 – 49.

das características mais importantes na concepção deste romance. Stapleton afirma que nele reside o sucesso da obra:

That she was a woman of intense feeling is clear from her poems: her triumph in Wuthering Heights lies in her powerful imagination being brought to bear on a character – Heathcliff – and a world of feeling which has no parallel, as Jane Eyre has, in the lives of ordinary people. (981)

David Daiches, por outro lado, é de opinião que o anonimato que as irmãs Brontë preservam em vida não representa apenas uma prática comum das mulheres do século dezanove em se esconderem atrás de identidades fictícias para publicarem os seus trabalhos, mas também a necessidade de não desvendarem a sua interioridade:

This anonymity . . . was also part of their inwardness, their intense living to themselves, which in Emily's case was carried to almost fantastic lengths and produced that lonely power of the imagination that manifested itself so remarkably in her single novel and masterpiece Wuthering Heights. (1064)

Daiches é ainda de opinião que já na poesia de Emily Brontë anterior ao romance a expressão dos sentimentos e das emoções se gera numa imaginação poderosa, aparentemente não alimentada por quaisquer acontecimentos exteriores (1065). O relativo isolamento geográfico em que as irmãs vivem aliado ao carácter progressivamente mais reservado de Brontë, que chega a mostrar relutância em publicar os seus trabalhos, bem como o reconhecimento da sua capacidade imaginativa levam-nos a considerar uma aproximação entre a sua produção literária e uma das características da estética romântica: é através de um processo de introspecção e pelo poder transformador da imaginação que se revela a criatividade desta autora.

Também no tratamento da natureza, nomeadamente no entendimento de que uma existência simples vivida em contacto e harmonia com o mundo natural é aquela em que o ser humano se revela como mais genuíno e autêntico por não ter sido corrompido nem cerceado pelas convenções sociais, a obra de Brontë desenvolve o pensamento romântico:

Society figures only negatively, as a 'prison house' that twists and reduces natural order. A Wordsworthian suspicion about social conditioning and historical explanation permeates much of the best fiction of the 1840s. The novels of Charlotte, Emily and Anne Brontë particularly associate social usages with corruption and the good life with 'natural' inspiration. (Ermarth 4)

Em Wuthering Heights, encontramos esta oposição entre o mundo natural e o civilizado simbolizada nas duas casas em torno das quais a acção se desenrola: Wuthering Heights localizada num ponto elevado e agreste, uma habitação desprovida de conforto mas tornada acolhedora pelo fogo sempre aceso na grande cozinha, apresentada como um ambiente igualitário onde todos os habitantes desempenham as tarefas que lhes competem e partilham os mesmos espaços e Thrushcross Grange protegida pelo aconchego do vale e do parque ajardinado que a rodeia, uma mansão luxuosa e profusamente decorada, dividida em vários compartimentos onde os seus habitantes se isolam – Edgar Linton, por exemplo, passa muito tempo sozinho na sua biblioteca – e apresentada como um lugar hierarquizado segundo a posição social de cada uma das personagens. A preferência de Brontë pela genuinidade dos habitantes do monte, a que já atrás fizémos referência, reflecte-se igualmente no tratamento das personagens.²² Heathcliff e Catherine Earnshaw, apesar do seu poder destruidor e da violência e crueldade de que são capazes, são carácteres livres e autênticos guiados pela verdade dos seus sentimentos e nunca subjugados à razoabilidade das convenções sociais. Por outro lado, Edgar e a irmã Isabella, cujos sentimentos e acções são o reflexo da educação que receberam, não atingem a dimensão de protagonistas nem os seus percursos desembocam num final feliz. Se é possível considerar que a reunião de Heathcliff e Catherine depois da morte recompensa os seus trajectos marcados pela infelicidade, no caso de Edgar e Isabella tal não acontece. O primeiro morre infeliz com

22) Veja-se Introdução, 1.

a rejeição da esposa no próprio leito de morte e a irmã, amargurada pelo desprezo e sadismo de Heathcliff, desaparece da acção assim que consegue libertar-se dele.

As duas personagens masculinas que são espelho desta oposição – Edgar, o cavalheiro e Heathcliff, o homem incivilizado – são também diametralmente opostas fisicamente. Edgar é loiro de estatura média, enquanto em Heathcliff a tez escura e o porte atlético são recorrentemente referidos. Na descrição física deste último bem como na violência das suas paixões e crueldade dos seus actos é possível traçar algum paralelismo entre o protagonista de Brontë e o vilão do romance gótico, género também em voga no período romântico. Os factos de Heathcliff ser frequentes vezes associado ao demónio e de mais do que uma personagem se interrogar quanto à sua humanidade, concorrem para corroborar esta aproximação. No entanto, Heathcliff não é uma personagem tão linear como o vilão gótico; em primeiro lugar, por ser o protagonista indiscutível do romance e porque é também o representante do mundo não corrompido pela sociedade. Por outro lado, como salienta Glen Cavaliero, os seus aspectos demoníacos são sugeridos e nunca confirmados e Heathcliff apresenta igualmente uma faceta humana:

However dour and angrily impassioned, he is always fully human, even at times pitiable. His relations with Cathy resemble those of two perpetually ungovernable children. It is Isabella, not Catherine, who has the conventional romantic passion for Heathcliff, and it is she who sees him in demonic terms. In this she contrasts with Nelly, whose voice – limited, affectionate, matter-of-fact, and with a touch of Yorkshire astringency – sets the prevailing tone. (6)

Na complexidade do carácter de Heathcliff tanto quanto na oposição entre dois mundos simbolizada nas duas casas cujos ambientes e modos de vida são descritos com realismo e pormenor, torna-se patente a característica que mais vezes tem sido considerada a marca distintiva do romance: a combinação de uma trama simbólica e imaginativa com uma descrição realista. Daiches, ao comparar o grau em que esta

característica se manifesta em Charlotte e Emily Brontë, não hesita em afirmar que é na segunda que ela mais profundamente se salienta:

If Charlotte Brontë's novels are *sui generis*, to be judged on a standard which they themselves set up, the same is true, and in an even profounder sense, of Emily Brontë's Wuthering Heights, a work of stark grandeur in which a wholly nonmoral world of fierce symbolic action is localized quite precisely in the author's familiar Yorkshire – the bleak Yorkshire of the remoter moors – so that we have on the one hand the most careful realism in the description of physical objects and on the other a world of human relationships in which the whole pattern of behaviour is built on a purely imaginative conception of the nature and meaning of human emotional life and its relation to the action. (1065 – 1066)

A precisão do descritivismo realista, nomeadamente na apresentação das duas casas, na distância que as separa, nos retratos das paisagens exteriores, no pitoresco de personagens como Nelly ou Joseph, articula-se de tal forma com a simbologia das personagens e dos seus percursos que o leitor não sente qualquer desfasamento entre os planos realista e simbólico do romance (Daiches 1066). Também Cavaliero, que aborda o tratamento do sobrenatural no romance, realça esta particularidade da escrita de Emily Brontë em apresentar o espiritual como real:

In Wuthering Heights the spiritual world is the real world, portrayed with a conviction that is inescapable and not easily to be explained away. . . . But it is one only in this respect, that it combines a metaphysical vision with a naturalistic technique: Emily Brontë's mysticism, like that of all genuine visionaries, is rooted in a full acceptance and command of the material world. (6 – 7)

Tendo em conta o poder imaginativo desta autora enquanto suporte da sua criação artística, diríamos que apesar do elemento de descrição realista introduzido no romance, no entozamento deste com a trama simbólica Brontë continua a ser romântica e que esta é talvez a forma encontrada para, na ficção em prosa, levar a cabo um objectivo da lírica romântica: através da imaginação transformadora tornar o imanente aparente no real.

É talvez ainda por isso que as peculiaridades biográficas não explicam tudo a respeito de Emily Brontë. Winifred Gérin, na biografia desta autora, refere o isolamento

da localidade onde Emily habita praticamente toda a vida, bem como a tendência desta para se desligar progressivamente do convívio social, além da sua característica impermeabilidade a influências ou acontecimentos exteriores como configuradores da sua originalidade. São também referidos os factos de Emily produzir muito pouco nos períodos de ausência de casa e o prazer sentido nos frequentes passeios solitários nas charnecas como comprovativos de uma vivência espiritual que só se revela na comunhão com o mundo natural. Daiches afirma que Wuthering Heights é único por ser a obra de uma mulher que deliberadamente se desliga de todo o contacto humano e vive uma existência curta num mundo privado de paixão imaginária (1066) e Tom Winnifrith refere que vários autores consideram a morte prematura de Brontë em parte resultante da exposição pública dos seus trabalhos (97). Contudo, se todas estas considerações devem ser tomadas em conta quando se analisa a obra de um autor, elas não deixam de ser redutoras se não traçarem o impacto no romance de Brontë de concepções estéticas que não são as dominantes no período vitoriano, no qual se integra a produção literária da segunda metade do século dezanove. Esta posição é defendida por Ermarth ao tratar o mundo natural na obra das irmãs Brontë:

This lack of social observance or complex dialogue is not something to be explained biographically, as it often is in the Brontës' case as a consequence of their celebrated isolation, but instead something to be explained in terms of an entire discourse or a set of cultural values which differ crucially from the social and historical values more familiar after mid-century. (8)

Desta forma, em nossa opinião, Wuthering Heights é um romance profundamente marcado pela estética romântica na primazia da imaginação sobre o raciocínio, na concepção da criação artística como meio de expressar o ideal no real e na oposição entre a autenticidade do mundo natural e o artificialismo das convenções sociais. Estas características concorrem para explicar a ausência de condenação moral face a atitudes e acções dificilmente conciliáveis com as regras que regem o mundo

social, se entendermos que a moral é também ela uma convenção, tanto quanto a coexistência no romance de elementos realistas e de um enredo simbólico. Muito embora não possamos deixar de considerar a relevância dos aspectos realistas em Wuthering Heights – David Cecil, por exemplo, é peremptório em afirmar que Brontë é tipicamente vitoriana nas qualidades de rigor e articulação que evidenciam um conhecimento profundo das estratégias narrativas, patenteadas nomeadamente na estrutura encadeada e na mediatização da narração (176 – 177) – concordamos com David Daiches quando este afirma que o romance se inscreve numa fase em que os efeitos do romantismo ainda se fazem sentir e que esta autora não pode ser enquadrada na corrente dominante no período da sua existência. Se não tivesse nascido numa época em que o romance se torna o género literário mais importante, Brontë não teria provavelmente podido articular a concepção artística da lírica romântica a esta nova forma de literatura:

The lonely individual genius as well as the writer who worked in the mainstream of Victorian thought was now likely to turn to fiction, and while the majority of novels produced during the Victorian age continued to handle the problems of man in society, and to deal with moral situations as they emerged in a specific social world with specific social and economic characteristics, there was also the occasional writer who turned to fiction to express those private passions and explore those realms of personal emotion which, in another age, would have been more likely to seek expression in lyrical poetry. This is especially true of the Brontës . . . (1064)

2. A Problemática da Tradução enquanto Fixação de uma Época

Os estudos de tradução, enquanto disciplina autónoma, constituem um corpo teórico relativamente recente cujas bases se fundam em áreas de investigação tão díspares como o são a literatura, a psicologia, a linguística ou as teorias da informação e a estética da recepção. Tal facto nunca impediu que no decurso da história os mais variados autores, desde poetas e escritores a filósofos ou críticos, se tenham debruçado sobre a actividade tradutória. Mas é também um facto que é somente a partir da segunda metade do século vinte e graças ao contributo metodológico fundamental da linguística, que a reflexão sobre um fenómeno de reescrita, desde sempre presente na cultura ocidental ganha contornos de estudo científico, autonomizando o seu objecto em relação às ciências da linguagem e da literatura, sem contudo deixar de assumir a pertinência dos contributos das mais diversas ciências humanas.²³

Não sendo finalidade do presente trabalho uma abordagem pormenorizada da história dos estudos de tradução, como não o é a análise do texto literário em questão *per se*, cremos igualmente fundamental para o estudo contrastivo que aqui nos propomos, uma breve exposição de alguns pressupostos teóricos sobre a actividade da tradução em geral e da tradução de textos literários em particular, a sua função em diferentes momentos e o papel do tradutor.

Iniciaremos este capítulo aprofundando algumas questões que desde sempre a actividade dos tradutores suscitou, nomeadamente a intemporal e irreconciliável divisão entre os defensores da tradução literal e os que advogam a criatividade do papel do tradutor. Sem a pretensão de encerrar este tema, a intenção subjacente à exposição

23) João Almeida Flor, "Tradução e Tradição", Problemas da Tradução: Escrever Traduzindo, Flor et al. II Jornada de Estudos sobre a Tradução. (Lisboa: Guelf, 1983) 11 - 12 faz uma breve síntese dos três períodos em que se divide a história dos estudos sobre a tradução. No presente estudo, entendemos como André Lefevere, Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame (Londres: Routledge, 1992) 9, ser a tradução um tipo de reescrita.

teórica da mesma, prende-se com as posturas distintas que face a ela assumem os dois tradutores de Wuthering Heights, cujos trabalhos são objecto da presente reflexão. O grau de equivalência pretendido e conseguido numa tradução, as formas como este pode ser verificado e as questões que com ele se prendem – mormente a invariância na tradução – constituirão o passo seguinte da análise.

No que respeita à tradução do texto literário em particular e dada a especificidade que o signo linguístico adquire neste tipo de texto permitindo múltiplas leituras e interpretações e consequentemente traduções muito diversas, procuraremos enquadrar afirmações como a de Willis Barnstone quando diz que os métodos literal ou criativo na tradução de uma obra literária são secundários desde que o resultado seja arte, na problemática mais geral de, em face de uma criação artística, poder a tradução ser ou não também ela uma forma de arte (98). A par com esta questão coloca-se a da intraduzibilidade do texto literário, questão que, por exemplo, Roman Jakobson refuta veementemente no capítulo IV dos Essais de Linguistique Générale, bem como a distinção proposta por Gideon Toury entre tradução literária e tradução de texto literário (Jakobson 78 – 86 e Toury 166 – 180).

Segue-se uma breve abordagem da problemática em torno do estatuto do tradutor, um leitor privilegiado do texto original, o qual confrontado com a tarefa de apresentar a um público determinado um texto que é, a um tempo seu e de outrém, sofre desde o primeiro momento a pressão de condicionantes diversas que encaminham a tradução em direcções opostas. É a tensão entre a fidelidade a um autor e a uma obra, como é o caso da que escolhemos para o nosso trabalho, detentora na cultura de chegada do estatuto de criação artística e a necessidade de tornar inteligível e conforme às normas linguísticas e culturais do público receptor um texto estranho, além do estilo individual do próprio tradutor, que está na origem da questão do estatuto do tradutor:

mero escriba que transcreve um dado texto primeiro para uma língua segunda ou um outro autor que recria um texto também outro. No aprofundamento desta problemática, faremos referência à aproximação que Steiner faz entre o modelo da comunicação e o processo cognitivo da tradução, à oscilação entre adequação e aceitabilidade na tradução, propostas por Toury bem como à aparente invisibilidade de um tradutor que pretende que o seu texto seja lido como se do texto original se tratasse.²⁴

Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work “invisible”, producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems “natural”, i.e., not translated. (Venuti 5)

Finalmente, porque nos ocupamos de duas traduções de uma mesma obra literária que distam cinquenta anos no tempo, abordaremos a questão do carácter datado da tradução que tem em conta particularmente os destinatários deste tipo de trabalho. Se, como diz Newmark, as traduções devem ser revistas e actualizadas de trinta em trinta anos porque se destinam a leitores vivos, teremos que aceitar então que esta actividade é fortemente regulada pelo contexto da língua de chegada, num determinado momento no tempo, contexto em que se destaca a importância do horizonte de expectativas do público leitor da tradução (140). A validade de sucessivas traduções funda-se assim na variação da interpretação do fenómeno literário ao longo do tempo, constituindo aquelas diferentes fixações dos sentidos possíveis da criação artística. Ou, como prefere Lefevere, a imagem de uma obra literária projectada pela tradução é determinada pela ideologia do tradutor e pela poética dominante na cultura de chegada, à época em que aquela se faz (41).

24) Cf. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (Oxford: Oxford University Press, 1992) 49 e Toury 56 - 57.

2.1. Como traduzir? – Dilemas Intemporais

Num interessante ensaio à volta dos dois sentidos da tradução, Cabral Martins começa por verificar que uma tradução pode seguir um de dois caminhos divergentes: ou conduzir o leitor ao texto de partida, imitando com maior ou menor precisão os modos de dizer da língua de partida e adequando a esta a sua língua de chegada ou, em sentido inverso, trazendo o texto original para o contexto da língua receptora, tentando recriar os seus sentidos a partir da língua de chegada.²⁵ Sem pretender optar por uma destas soluções em detrimento da outra, postula antes sobre os méritos de ambas, com o objectivo de demonstrar que talvez não seja impossível valorizar o texto traduzido enquanto tal, contrariando a postura mais corrente que valoriza o original minimizando a validade da tradução. Cabral Martins justifica a impossibilidade do literalismo, reconhecendo contudo a validade deste método enquanto veículo de transporte do leitor ao texto original, servindo-se do exemplo da tradução literal do poema *Ligeia* por Baudelaire:

De facto, nenhuma tradução pode ser feita palavra a palavra. Quando se traduz desse modo, dá-se inevitavelmente uma desagregação do original, um esvaziamento do seu sentido, que é, em primeiro lugar, uma corrente orgânica, viva de signos. É que, note-se bem, o *outro texto* que a tradução produz vai surgir num contexto novo e vai estabelecer, portanto, um sentido completamente fora daquele que era o seu original. . . . E quando, por virtude desse *flou* poético, o leitor é inevitavelmente levado a evocar o que seria o original, *aquilo que falta*, não podemos deixar de considerar essa reacção como preparada estrategicamente por Baudelaire. A verdade é que nenhuma tradução daquele poema poderia ser tão boa como uma tradução frouxa, submissa, - porque convoca assim a força da imaginação que é o próprio cerne da actividade da leitura, intensificando-a. Com a sua tradução *pobre*, Baudelaire confere ao poema o que ele tinha de ter: uma vibração extrema. Trabalho de *sugestão*. (Flor 32 – 34)

A questão que Cabral Martins enuncia mais não é, afinal, que a do recorrente debate entre fidelidade ou criatividade na tradução, questão que pretendemos abordar unicamente com base nas teorizações dos últimos vinte anos, por não ser nosso

objectivo a exposição exaustiva deste debate intemporal. A fidelidade quando encarada como condicionante primordial de uma tradução, liga-se inextrincavelmente à adopção de uma estratégia de tradução literal. Este literalismo apresenta-se-nos ligado à teoria dos universais linguísticos e tem entre os seus defensores mais acérrimos filósofos e escritores como Ortega y Gasset e Nabokov que, talvez por atribuírem no texto a primazia ao sentido, pretendam que a tradução palavra a palavra seja a única forma de o preservar sem o adulterar. Por outro lado, a ideia de que possa existir por entre a diversidade das línguas um substrato universal ao nível do significado e do significante resíduo de uma hipotética língua adâmica, conferiria validade à postura literalista enquanto sinónima de fidelidade ao texto original. De entre os autores que mais se destacaram na defesa da tradução literal encontra-se Walter Benjamin para quem a tradução constitui uma forma única de revelação da língua em estado puro, aquela que, por via da tradução palavra a palavra do original, não esconde mas antes torna transparente e mais nítido o texto fonte. Willis Barnstone que cita e explica Benjamin a partir da obra paradigmática deste, The Task of the Translator, não deixa no entanto de condenar o que chama uma concepção mística da tradução, entre outras, nas seguintes objecções: o literalismo exige perfeição o que não é real, pois nenhuma tradução é um trabalho acabado; o literalismo exige sentidos definitivos e apoia-se na autoridade do dicionário, unicamente vertendo informação e pretendendo oferecer ao leitor da tradução uma verdade também ela definitiva; ao exigir automatismo e invariância na tradução do signo linguístico, o literalismo incorre em perdas significativas por verter significantes sem atender aos correspondentes estéticos do significado; finalmente, e nomeadamente ao traduzir texto literário, o literalismo porque nega a polissemia e a estética acaba por tornar-se uma estética anti-estética. Poderíamos então dizer, como

25) Veja-se o artigo de Cabral Martins, “A Tradução em Dois Sentidos”, Problemas da Tradução: Escrever Traduzindo, Flor et al. II Jornada de Estudos Sobre a Tradução, (Lisboa: Guelf, 1983)

Barnstone, que se a simples transposição de signos pode funcionar ao nível da denotação, ela vai na prática redundar em fracasso por não enquadrar toda a gama de sentidos conotativos que o signo literário convoca, para além de não se definir com clareza quanto ao que significa traduzir literalmente o signo: pretende-se fidelidade ao signo ou ao significado do signo? Pretende-se traduzir sentido por sentido, som por som ou sintaxe por sintaxe? (30 – 31)

Perspectivando a questão do ponto de vista do tradutor literal, George Steiner é de opinião que aquele, à força de querer fundir-se totalmente no original recusando incorporar nas suas língua e cultura a leitura que faz do texto, acaba por criar uma terceira língua, inexistente, resultado da sujeição da gramática, da cadência, das estruturas frásica e lexical da língua de chegada aos padrões vocabulares, sintácticos e fonéticos da língua do original que ele somente quer transcrever. O resultado prático desta estratégia, diz Steiner, é frequentemente um texto ‘estrangeirado’, repleto de incorrecções lexicais e híbridos gramaticais, típico do tradutor apressado e mal pago de certos meios comerciais (324 – 325).

Não raras vezes defendido por escritores, o literalismo encontra igualmente entre estes quem não lhe poupe críticas. Octavio Paz, por exemplo, no muito citado ensaio Traducción: Literatura y literalidad, chama-lhe mesmo tradução servil não lhe conferindo sequer a dignidade de poder ser considerado um acto de tradução mas antes aproximando-o do dicionário, instrumento de auxílio à leitura do texto original. Para este autor, qualquer tradução, mesmo a de um texto científico em que o sentido é o elemento fundamental a transpor, envolve sempre uma transformação do original constituindo uma operação literária por meio da qual o texto original nunca reaparece, apesar de estar sempre presente. A tradução criará assim um objecto verbal novo e distinto que contudo menciona e reproduz o original (10). Paz apoia a sua concepção de

tradução no conceito mais lato de intertextualidade e na ideia de que todo o texto é uma tradução, quando postula que cada civilização é em si própria um mundo distinto e que a diversidade das línguas espelha a multiplicidade de visões do mundo que cada uma delas encerra. Além do mais, prossegue Paz, dentro de cada civilização as diferenças temporais, sociais e geracionais reflectem-se em cada língua, tingindo-a de matizes múltiplos em que finalmente o que ressurge é o discurso único e pessoal de cada ser humano. A esta heterogeneidade de visões do mundo contrapõe Paz uma sobreposição de textos, ao mesmo tempo resultado de outros e distintos daqueles; em suma: traduções. Entendendo-se assim tradução como a operação que simultaneamente anula e torna mais nítidas as diversas visões do mundo entre, mas também dentro, das línguas, compreende-se que todo e qualquer texto seja uma tradução, até porque a própria linguagem é já uma tradução do mundo não verbal. Por isso, no entender deste autor, todo o texto é igualmente uma tradução e um original, postura que automaticamente em nossa opinião justifica a manifestação da criatividade e do poder transformador daquele que realiza uma tradução, aqui entendida no seu sentido mais estrito de recriação de um texto de partida (8 – 9).

Mas exactamente porque a actividade da tradução interlingual, afinal aquela que presentemente nos ocupa, pressupõe um texto de partida que se quer reproduzido com o máximo rigor, quando não com a máxima fidelidade – entendendo-se aqui fidelidade como conceito dissociado de literalismo – evidencia-se, estamos em crer, a necessidade de verificar em que moldes é que um texto traduzido, aceitando-se à partida o elemento transformador que a recriação numa língua outra implica, consegue ou não ser um texto equivalente àquele de que parte. Recusando o falso dilema entre tradução literal ou livre e a controvérsia que durante o século dezanove dividiu os que postulavam que a tradução se devia aproximar do texto de partida dos defensores da aproximação do texto

à língua de chegada, Newmark afirma existir largo consenso, nos nossos dias, relativamente à aceitação de que o principal objectivo do tradutor seja o de conseguir produzir nos seus leitores o mesmo efeito que o texto original produzira nos leitores da língua de partida, princípio que, segundo ele, é denominado diferentemente como o princípio do efeito equivalente ou funcional, a que Nida chamou equivalência dinâmica. Este princípio, prossegue Newmark, que exige do tradutor um significativo esforço de imaginação e intuição, obriga a que este não se identifique mas crie empatia com o provável leitor do texto original, sem esquecer que as reacções e simpatias deste possam ser diferentes das suas, de forma a se lhe tornar possível recriar um texto que produza um efeito equivalente no público de chegada a que se destina. Deste modo, e porque a tónica deste princípio é colocada na função comunicativa do texto, é possível traduzir um mesmo original de formas diferentes para públicos distintos, o que de imediato abre caminho à aceitação de uma vasta gama de estilos de tradução que pode ir de um texto de chegada extremamente fluente e natural em termos da língua-alvo, a um texto que, nas palavras deste autor, se leia como uma tradução. Newmark não deixa de reconhecer o quanto é difícil avaliar do sucesso deste princípio:

The principle emphasizes the importance of the psychological factor – it is mentalistic – its success can hardly be verified. One would want to know how each reader reacts – how he thinks, feels and behaves. (10 – 11)

Também Karl Delille ao abordar a problemática da equivalência dinâmica na tradução afirma que esta oscila entre a assimilação (ou nacionalização) e a dissimilação (admissão de um certo grau de estranheza) do texto de partida, salientando a necessidade de encontrar entre as duas um ponto de equilíbrio (10 – 11).

Apesar de não refutar o princípio do efeito equivalente, Newmark é de opinião que a predominância deste sobre todas as outras estratégias e estilos de traduzir é temporária e radica na ênfase conferida por teóricos da comunicação e tradutores não-

literários ao leitor e à necessidade de o informar com eficácia e propriedade, corrente que tem vindo a afirmar-se desde o aparecimento da linguística moderna. No entanto, no entender deste autor, o dilema causado pelo fosso entre as línguas de partida e de chegada, bem como a oscilação do texto traduzido entre a aproximação a uma ou a outra estará sempre presente na teoria e na prática tradutórias e é no intuito de estreitar esse fosso que Newmark propõe, num dos ensaios que compilou na obra Approaches to Translation, a substituição dos termos das oposições literal/livre ou fiel/fluyente pelos conceitos de tradução semântica e tradução comunicativa (38 – 56).

Ao definir estes dois modos de traduzir, a tradução comunicativa pretendendo produzir nos seus leitores um efeito tão aproximado quanto possível ao produzido nos leitores do original e a tradução semântica visando transmitir o exacto sentido contextual do original o mais fielmente que as estruturas semânticas e sintácticas do original lho permitam, Newmark não deixa de referir que, em teoria, estes dois métodos nada têm em comum, apenas para seguidamente provar o contrário. Assim, a tradução comunicativa que privilegia a intenção e não o processo mental do transmissor da mensagem, dirige-se unicamente ao leitor do texto de chegada presumindo que, ao abrir-lhe caminho para o texto original desfazendo ambiguidades e passagens difíceis e naturalizando elementos culturais e linguísticos sempre que necessário, está a ir ao encontro das expectativas do seu público. É por isso que em termos de linguagem uma tradução comunicativa tende a ser mais fluída, simples, clara e directa, atendo-se a um registo de língua e correndo o risco de ser mais generalista. Pelo contrário, uma tradução semântica que nunca abandona a cultura de partida limitando-se a ajudar o leitor a penetrar num mundo estrangeiro apenas quando este lhe é estranho, reveste-se de um carácter mais informativo, embora por vezes menos eficaz. Ao dar a primazia ao conteúdo em detrimento da intenção do transmissor da mensagem, vai tender para a

complexidade e a estranheza, imbuir-se de pormenorização e concentração de informação, chegando a ser mais específica do que o original, por lhe conferir mais sentidos na busca incessante de especificidades de um sentido.

Na prática contudo, diz Newmark, estes dois métodos de tradução acabam por aproximar-se e, em certos casos, até a co-existirem num mesmo texto traduzido. Assim, entende este autor, desde que respeitado o princípio do efeito equivalente e em qualquer dos métodos, sempre que possível a tradução literal é a melhor, senão o único método válido. Sendo verdade que ambos lançam mão dos equivalentes sintácticos geralmente aceites para as duas línguas em que estão a trabalhar, o conflito entre eles surge unicamente quando na iminência de ter de escolher entre diferentes soluções possíveis, a tradução comunicativa recai sobre a eficácia da mensagem, ao passo que a semântica vai privilegiar o conteúdo. Mas, prossegue Newmark, não há um modelo único para traduzir um texto pelo método comunicativo ou semântico e o que acontece de facto é que à medida que vai construindo o seu texto, o tradutor pode recorrer a um ou a outro, baseando-se para tal no que entende ser a premissa a que deva dar primazia: intenção ou informação (38 – 40).

Num outro ponto da obra a que nos reportamos, Newmark fala das três regras básicas a que qualquer tradução – mais centrada no texto de partida ou no de chegada – deve obedecer, de molde a não incorrer em erro: a unidade de tradução deve ser o mais pequena possível para que a tradução seja tão literal quanto possível e tão livre quanto necessário; genericamente uma palavra não deve ser traduzida por outra que não seja o seu equivalente primeiro na língua de chegada, excepto no caso de expressões fixas; uma tradução deve ser impermeável à interferência, não devendo adoptar idiomas, estruturas ou ordens frásicas típicas da língua de partida sob pena de incorrer em incorrecções (12). Se, na esteira deste postulado, considerarmos a palavra como a

unidade mínima de sentido a partir da qual é possível aferir da equivalência na tradução, o que se parece evidenciar é o facto de, a menos que em presença de cognatos entre as duas línguas, em que o sentido da palavra traduzida está muito próximo do da palavra empregue na língua de partida, a actividade tradutória resulta numa operação de escolhas aproximativas que reflectem obrigatoriamente a interpretação que o tradutor faz do próprio substrato linguístico da palavra, do contexto, além de ser também espelho do seu próprio estilo.²⁶

Da necessidade de verificar da pertinência e motivações destas escolhas, decorre o aprofundamento das questões da invariância e das variantes na tradução. Susan Bassnet, na esteira de Popovic que define invariante como o núcleo de elementos semânticos constantes, básicos e estáveis no texto e variantes como as transformações que não modificam o núcleo do sentido mas influenciam os modos de expressão, afirma que o que há de comum em todas as traduções de uma mesma obra constitui a verdadeira invariância. Por ser uma parte de uma relação dinâmica que se estabelece entre texto original e traduções, deve ser verificada objectivamente e nunca confundida com a *natureza*, o *espírito* ou a *alma* do texto, qualidades subjectivas que raramente os tradutores são capazes de captar. No que respeita à aferição da equivalência, diz ainda Bassnet, esta não deve pressupor uma igualdade, já que a igualdade não existe sequer entre duas versões de um mesmo texto na língua de chegada e muito menos entre uma versão na língua de partida e outra na língua de chegada (Bassnet 106).

Jakob Retsker, por seu turno, estabelece a diferença entre correspondências equivalentes e variantes definindo as primeiras como aquelas palavras ou grupos de palavras que têm um correspondente único na língua de chegada – e constatando que é mais frequente serem deste tipo palavras compostas ou expressões do que palavras simples – e as segundas como diferentes sinónimos na língua de chegada que podem

corresponder a uma só palavra na língua de partida sem que isso signifique a polissemia desta última. Segundo este autor, para quem a invariância aparentemente reside nas correspondências regulares entre palavras ou expressões que se traduzem sempre da mesma forma, ao passo que as variantes correspondem às escolhas efectuadas pelo tradutor na ausência de correspondentes regulares, a falta de um correspondente constante não é sinónimo de uma falta de equivalência, por ser sempre possível encontrar um equivalente adequado na língua de chegada dentro de um conjunto de correspondências variáveis. Porque, para Retsker, não se traduz apenas o que é dito mas também como é dito, é igualmente importante ter em atenção a micro-análise da tradução ao nível das correspondências lexicais, dos equivalentes e das variantes tanto quanto a aferição do núcleo invariante do texto.²⁷

Já Mário Vilela que propõe o texto como unidade mínima de tradução, é de opinião que a invariância é entendida, nos nossos dias, como uma equivalência comunicativa. Justificando a sua afirmação de que entre as línguas naturais só pode haver tradução ao nível do texto, Vilela apresenta exemplos concretos, de entre os quais destacamos:

Assim, por exemplo, *Guten Morgen* (al.) corresponde literalmente a ‘Buon mattino’, ‘Buena mañana’, ‘Bon matin’, mas a sua tradução exacta será, contudo, *Bonjour*, *Buon giorno*, *Buen día/Buenos días*, o que equivalerá em alemão a ‘Gutten Tag’. Não pode haver tradução, não porque as palavras não se traduzam, mas antes porque os conteúdos das línguas particulares são pura e simplesmente intraduzíveis: o que se traduz e pode traduzir é o texto e *Gutten Tag!* é um texto. (26)

26) Willis Barnstone, *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice* (New Haven: Yale University Press, 1993) 45 dá um exemplo de cognatos entre línguas com uma mesma raiz latina: “Spanish *sinfonía* is “symphony” in English; *symphony* is obviously closer to the meaning of *sinfonía* than any Spanish synonym for *sinfonía* could be.”

27) Cf. Jakob Retsker, “The Theory and Practice of Translation”, *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*, ed. e trad. Palma Zlateva (Londres: Routledge, 1993) 22 – 25.

Por não ser possível então falar em equivalências fônicas, gráficas ou sequer de significado, a invariância na tradução vai variar segundo o tipo de texto, a finalidade da tradução, os receptores, entre outros factores, resultando idealmente num texto que preserve a identidade dos significados relevantes entre as línguas de partida e de chegada. Considerando invariante um texto traduzido que produza o mesmo valor comunicativo do texto de partida, diz este autor, que as equivalências que nele podemos encontrar se dividem em equivalências no plano semântico e em equivalências no plano textual, o que no nosso entender significa que também Vilela pressupõe uma análise da equivalência ao nível da palavra, desde que entendida como conteúdo textual (28 – 29).

Das posturas distintas face à questão da equivalência na tradução que acabámos de expor, o que se nos afigura relevante concluir em termos da análise que pretendemos levar a cabo em duas traduções de Wuthering Heights é, em primeiro lugar, que a avaliação desta condicionante tão significativa na tradução pode de facto ser levada a cabo em dois níveis distintos: o nível da palavra ou da expressão e o nível do texto. Newmark nas três regras básicas que postula para a elaboração de qualquer tradução e Retsker na proposta de análise das correspondências regulares e das variantes conferem, estamos em crer, particular importância à análise da equivalência ao nível do que chamaríamos a micro-tradução, afinal o tipo de estudo que desenvolveremos. Por outro lado, a definição de invariância como o núcleo semântico do texto que Bassnet propõe apontando claramente para uma aferição da equivalência ao nível textual, não nos parece todavia implicar uma negação de uma análise a um nível menos global.

2.2. Os Dilemas da Tradução no Âmbito do Texto Literário

A questão basilar que enforma a problemática da tradução de um texto literário reside em primeiro lugar na própria natureza de um texto entendido como uma manifestação artística. Não sendo objecto do presente trabalho o aprofundamento de questões levantadas pela natureza do fenómeno literário ou pela problemática definição dos conceitos de literatura e literariedade, cingir-nos-emos ao tratamento das dificuldades específicas que a tradução deste tipo de texto levanta. Pressupondo um emprego especial de uma dada língua natural que o diferencia de textos ditos de outros tipos, o texto literário obrigará o tradutor a ter em consideração essas mesmas características distintivas. Ultrapassadas que estão as concepções jakobsonianas e dos formalistas em geral no que respeita ao carácter autotélico do signo literário, bem como a definição do que Vítor Aguiar e Silva chama a “língua literária” como constituindo um desvio em relação a uma norma que seria a da língua “corrente”, assumiremos, como este autor, na esteira das teses de Coseriu, que de facto a “língua poética” não se demarca de outros empregos do sistema linguístico por meio de um desvio, mas por ser uma actualização de potencialidades incomuns de uma dada língua natural.²⁸

28) Ilustrativo das objecções à teoria jakobsoniana da função poética da linguagem, veja-se Silva :63 - 74 de onde destacamos: “A teoria da *dominante*, presente no pensamento de Jakobson pelo menos desde os anos trinta e reafirmada no estudo capital de 1958, «Linguistics and poetics», impede em princípio a anulação da capacidade referencial do texto poético e a sua concepção como uma mensagem marcada pela intransitividade pura, já que a função poética coexiste normalmente com outras funções da linguagem. . . . E indubitável, porém, que Jakobson, quer no plano teórico, quer no plano da sua prática de análise textual, tende a debilitar, senão a dissolver, aquela capacidade referencial, entendendo a autotelicidade do texto poético em termos de um dissídio, de uma dicotomia entre os «sinais» e os «objectos», privilegiando na urdidura textual a componente fonológico-gramatical e interpretando a *ambigüidade* da mensagem poética como uma sistemática lenificação desrealizante da carga e da energia referenciais, ideológico-pragmáticas e históricas da mesma mensagem.” Sobre a refutação da concepção da língua literária como desvio, diz ainda Silva, 172: “a língua poética – na acepção não restritiva de língua literária – . . . não pode ser considerada como um “desvio” em relação à língua “corrente”, entendida esta como “normalidade” da língua . . . deve ser concebida, pelo contrário, como a realização de todas as virtualidades da língua, como materialização da plena funcionalidade da língua, razão por que «la poesía (la «literatura» como arte) es el lugar de la plenitud funcional del lenguaje.»”

Para o tradutor, a transposição para uma outra língua natural de um texto que actualiza de forma tão especial o código linguístico reveste-se de acrescida dificuldade, por via de uma das mais marcantes características do texto literário à volta da qual Vítor Aguiar e Silva teoriza lançando mão das terminologias do crítico e filósofo norte-americano, Philip Wheelwright, que a designa por *plurissignificação* e de Greimas que lhe chama *pluri-isotopia*:

O texto literário é plurissignificativo ou pluri-isotópico, porque nele o signo linguístico, os sintagmas, os enunciados, as microestruturas e as macroestruturas são portadores de múltiplas dimensões semânticas, tendem para uma multivalência significativa, fugindo da univocidade característica, por exemplo, dos discursos científico e didáctico e distanciando-se marcadamente, por conseguinte, do que se poderá considerar o “grau zero” da linguagem verbal. (658)

Assim, enquanto na tradução de um texto que emprega o discurso *monossignificativo*, ainda segundo a terminologia de Wheelwright, como, por exemplo, os textos de teor científico, económico ou jurídico, os obstáculos a ultrapassar se prendam com a correcta interpretação de conteúdos especializados e a necessária busca dos equivalentes que melhor os actualizem na língua de chegada, na tradução do texto literário em que as palavras surgem imbuídas de diversos valores semânticos, o resultado do trabalho do tradutor deixa de ser o encontro do equivalente correcto para passar a fundar-se na escolha de um equivalente, de entre um leque de vários equivalentes possíveis, que o profissional da tradução entenda ser o que melhor transmite a pluralidade de sentidos de um dado texto. Muito mais do que uma transposição de equivalências, este tipo de tradução passará forçosamente sempre que em presença de tal fenómeno no texto de partida, não por filtrar mas por permitir a passagem da polissemia das palavras, sem contudo perder de vista que as várias dimensões de significado que atribui a cada uma delas advêm de associações históricas das mesmas, tanto quanto de associações individuais do próprio tradutor.

Do acima exposto, é possível talvez inferir que na tradução de um texto literário o papel desempenhado pelo tradutor se reveste de uma importância especial porquanto também este, como o autor do texto original, realiza o que Paz chama de uma operação literária na qual a sua própria iniciativa é decisiva (13). Ora, ao pressupor a realização de uma operação não-automática como a que acabámos de referir, a tradução de um texto literário distinguir-se-à da tradução de outros textos que empreguem linguagens específicas por constituir em si própria uma forma de arte e não unicamente uma técnica. Já Peter Newmark se serve da distinção entre o que chama linguagem standartizada e não-standartizada para diferenciar a tradução como ciência da tradução como forma de arte postulando que, inversamente ao que acontece no texto em linguagem standartizada, não há na linguagem não-standartizada equivalentes correctos. Para Newmark a arte da tradução reside nas escolhas que o tradutor realiza de entre diversos equivalentes possíveis (16). Ao referir-se à tradução de literatura quando desenvolve as suas concepções de tradução semântica e tradução comunicativa, que já atrás abordámos, Newmark advoga como solução ideal para a tradução deste tipo de texto o emprego simultâneo destas duas modalidades de traduzir – a semântica e a comunicativa – não como opção única, mas como a forma mais prática de satisfazer, a um tempo, autor e leitor, resolvendo deste modo a tensão tantas vezes sofrida pelo tradutor quando hesita entre a fidelidade ao autor que pretende trazer até um público que se expressa numa língua outra e as necessidades comunicativas desse mesmo público (61).

A problemática da tradução de texto literário ser ou não uma forma de arte é também referida por outros autores, como Willis Barnstone, o qual não hesita em salientar que sendo de facto uma criação artística, este tipo de tradução deva ser analisado como tal, tendo em conta critérios que contemplem o génio do autor/tradutor,

de entre os quais refere a intuição, o domínio da língua, o mistério ou a arte e não somente com base na análise do processo da tradução. Para este autor, que condena vivamente a aplicação da linguística convencional à teoria da tradução por considerar que esta, como ciência da linguagem que é, analisa a tradução de texto literário em termos normativos, é necessário avaliá-la igualmente fazendo juízos estéticos (46).

Barnstone faz também referência à teoria da intraduzibilidade, especialmente relevante quando se fala de tradução de texto literário, descartando-a como uma falsa questão. Na verdade, afirma o autor, em tradução literária, a igualdade entre fonte e alvo - a traduzibilidade absoluta - é uma impossibilidade, pois ao aceitarmos que todo o acto de leitura constitui um momento relativo, subjectivo e criativo – em suma, se cada novo leitor recria o texto lido de cada vez que o descodifica – seremos forçados a aceitar que também não há uma interpretação única e perfeita de um dado texto literário e, por arrastamento, que não pode haver uma tradução única e acabada de uma obra de arte em forma de texto (46 – 47).²⁹

O que realmente importa reter na crítica de uma tradução de um texto literário, diz Barnstone, é que a arte seja traduzida por arte e que a medida do sucesso ou fracasso de uma tradução deste tipo seja a equivalência da totalidade dos elementos cognitivos e estéticos entre os dois textos. Nesta perspectiva, a qualidade artística do texto original e a do tradutor ganharão relevância significativa em detrimento do método – literal ou criativo – que o tradutor prefira utilizar (51, 98 – 99).

29) Não será irrelevante recordar o que, três décadas antes, Roman Jakobson, *Essais de Linguistique Générale: Les Fondations du Langage*, trad. Nicolas Ruwet (Paris: Minuit, 1963) 84 postulava acerca da intraduzibilidade: “Dans sa fonction cognitive, le langage dépend très peu du système grammatical, parce que la définition de notre expérience est dans une relation complémentaire avec les opérations métalinguistiques – l’aspect cognitif du langage, non seulement admet mais requiert, l’interprétation au moyen d’autres codes, par recodage, c’est-à-dire la traduction. L’hypothèse de données cognitives ineffables ou intraduisibles serait une contradiction dans les termes.”

Também João Almeida Flor, no ensaio Tradução e Tradição, questiona os critérios operatórios que permitem conciliar a literalidade de um texto com a sua literariedade dados os horizontes de expectativa distintos dos leitores do texto original e da tradução, bem como o estatuto deste tipo de texto traduzido. Admitindo, como Flor também o faz, que o objecto da tradução de literatura será o de obter no leitor segundo os mesmos efeitos obtidos no leitor do texto original, se o perfil dos leitores de ambos os textos é um perfil imaginário e ainda se cada nova leitura de um texto plurissignificativo gera novas e distintas recriações, reescritas essas que podem oscilar entre uma colagem à literalidade do texto original e o nascimento de uma obra original na língua de chegada então, diz Flor, talvez estas sejam falsas questões (14). Este crítico aproxima-se das posições de Barnstone e Newmark que acima desenvolvemos, ao concluir uma vez mais da centralidade do papel do tradutor e da liberdade de escolha que lhe é devida quando transporta para uma língua alvo um texto culturalmente marcado. Ao reescrever um texto necessariamente distante no tempo e lançando mão de meios de expressão diferentes, o tradutor acaba por, a um tempo, revelar e ocultar o texto que lhe serve de base. Flor compara mesmo o tradutor ao poeta fingidor de Fernando Pessoa:

Tal como o poeta, o tradutor será, então, um fingidor por excelência uma vez que lhe compete praticar um complexo jogo de revelação e ocultação, que tende a simular a forma de um conteúdo, ou seja, a escrever o texto que o autor original teria escrito, por hipótese, se o seu veículo de expressão fosse a língua de chegada. (14)

A postulação teórica de Flor, no que respeita ao jogo de desvendamento e ocultamento do mundo do texto de partida, encontra eco em Octavio Paz quando este afirma que a tradução suprime as diferenças entre as línguas e simultaneamente as revela com maior nitidez, além de que, mau grado as muito discutidas intraduzibilidades sociais, históricas, geracionais, ou outras, a tradução de texto literário se faça e sempre se tenha feito (9).

Do acima exposto, poder-se-ia supor que a tradução de literatura gerasse frequentes vezes na língua de chegada uma produção de textos multifacetados em que o arrojo e a criatividade marcassem as soluções preferidas pelos profissionais da área. Os comentários dos teóricos da tradução no entanto, se não hesitam em defender a validade de métodos e soluções divergentes face a textos concretos, parecem deixar entrever que o que realmente acontece é algo de diferente. Na verdade, um dos factores que aparentemente mais condicionam a actividade da tradução é o da recepção do texto. Sem pretendermos negar a indesmentível função comunicativa do texto nem o necessário ajustamento deste às expectativas do público a que se destina, aventaríamos dizer que, especialmente na tradução da prosa literária, a não observância de diferentes planos de interpretação permitidos pelo original ou a adopção de estilos, tons e ritmos muito diferentes dos do original, resultam em perdas significativas na tradução. De facto, muitos tradutores condicionados pelo desejo de que os seus trabalhos sejam aceites e lidos pelo público que pretendem atingir, submetem em excesso a tradução a um critério de fluência, descurando as correlações intencionais subjacentes à organização da totalidade do texto. A propósito, afirma Bassnet:

But the point that needs to be made is that . . . there are obviously many readers who still adhere to the principle that a novel consists primarily of *paraphrasable material content* that can be translated straightforwardly. And whereas there seems to be a common consensus that a prose paraphrase of a poem is judged to be inadequate, there is no such consensus regarding the prose text. Again and again translators of novels take pains to create *readable* TL texts, avoiding the stilted effect that can follow from adhering too closely to SL syntactical structures, but fail to consider the way in which individual sentences form part of the total structure. (115)

Gideon Toury, que encara a tradução como uma actividade cuja função é satisfazer necessidades da cultura de chegada, insere a questão da aceitabilidade daquela nos dois sentidos que considera co-existirem na noção de tradução literária. Afirmando que uma tradução de um texto considerado literário na cultura de partida, capaz de reconstruir a teia de relações internas que faz dele uma instância de discurso única deve

ser chamada de tradução de texto literário, este autor reserva o título de tradução literária para qualquer texto, mesmo se não considerado literatura na cultura de partida, aceite como literário na cultura de chegada. Isto pode significar, diz Toury, que uma obra literária na cultura fonte e uma boa reconstrução desta na língua de chegada não sejam suficientes para a tradução ser aceite como literária na cultura alvo, já que não é o estatuto de obra-prima do original o garante de uma posição equivalente para o texto traduzido (166 – 170). A literariedade de um texto numa dada cultura define-se com base em características, modelos e técnicas que essa cultura considera literárias, num dado momento, e não pelo texto em si mesmo. Daí que Toury entenda como tradução literária a produção de textos que cumpram esses requisitos na língua de chegada, mesmo quando a subjugação a esses modelos e normas considerados literários na cultura alvo impliquem a supressão de características que marcavam a literariedade do original ou a inclusão de outras, entendidas como literárias na cultura de chegada, com o intuito de intensificar a aceitabilidade do texto traduzido como texto literário.

A centralidade do papel do tradutor na transposição de textos plurissignificativos, se bem que marcada por uma reconhecida liberdade de escolha nas soluções linguísticas e estéticas por que entenda optar, parece paradoxalmente matizada por factores que condicionam esta actividade. É assim que, se por um lado é facultada ao profissional da tradução a possibilidade de justificar as mais variadas e até contraditórias soluções de tradução, também não deixa de ser verdade que o não cumprimento de critérios e requisitos linguísticos e literários instituídos na cultura de chegada pode comprometer em larga medida o sucesso de uma tradução. Destas condicionantes e do estatuto do tradutor na cultura de chegada passamos a dar conta.

2.3. O Estatuto do Tradutor no Contexto da Cultura de Chegada

Gideon Toury, para quem a tradução é uma actividade fortemente condicionada por normas, afirma não ser de estranhar que o tradutor se revele com frequência um profissional conservador, dado o estatuto tradicionalmente secundário daquela actividade e dos textos por ela produzidos numa cultura de chegada. De facto, consciente de que desenvolve uma actividade subsidiária em que não lhe é reconhecida a estatura de autor, o profissional da tradução vai, na maioria dos casos, e apesar de dispor de um leque variado de opções, seguir a orientação normativa que favoreça a aceitabilidade do texto pelos possíveis destinatários a atingir:

Of course, a translator may also decide to work *against* the order offered him/her by the target language literary-cultural constellation. However, any deviation from 'normative' modes of behaviour is liable to be negatively sanctioned, if only by detracting from the product's acceptability, as a translation, or even as a target-language text. Most translators are quite reluctant to pay such a price and therefore the tendency is normally to adhere to prevalent norms. (Toury 163 – 164)

A oposição entre a aceitabilidade e a adequação de um texto traduzido que, no entender de Toury, corresponde a uma opção inicial que o tradutor efectua ainda antes de iniciar a sua reescrita, vai produzir na língua de chegada traduções muito diferentes. Assim, quando opta pela adequação realizando no texto-alvo as normas do texto fonte com algumas modificações, o tradutor está a impor o seu texto a uma cultura de chegada. Pelo contrário, se opta pela aceitabilidade lançando mão unicamente das normas da língua alvo, o texto traduzido vem a revelar-se uma versão do original que se acomoda aos modelos pré-existentes na cultura de chegada. É por isso, postula ainda Toury, que a verificação do postulado da equivalência numa tradução tem que entrar em linha de conta com o estatuto do texto traduzido na cultura de chegada e com as normas que orientam a tradução num determinado momento e não somente com a noção de invariância.

As normas, que se caracterizam basicamente por serem socio-culturalmente específicas e instáveis porque variam no tempo, condicionam a produção de textos traduzidos mas também a de originais e não é raro, segundo o autor a que agora nos reportamos, encontrar numa dada sociedade normas que se opõem originando textos que podem ser considerados conformes às normas vigentes, ou vanguardistas ou antiquados em relação a elas. O facto de serem raros os tradutores que realizam opções não-normativas, ou seja que não se enquadram no conjunto mais ou menos progressista das normas vigentes à época em que o texto é traduzido, prende-se evidentemente com o facto de este tipo de comportamento impedir o reconhecimento da tradução pela cultura de chegada (Toury 60 – 64).

Abordando esta questão de um outro ponto de vista, Ladmiral postula que a inovação na tradução deva ser obrigatoriamente minoritária e que, quando o tradutor entenda introduzir elementos temáticos novos – criando neologismos – estes sejam a excepção, apoiada numa consistente base idiomática na língua de chegada e sustentada pelos elementos operatórios do que este autor chama um conservantismo linguístico, obviamente maioritário (216 – 217). Embora defendendo que a tradução deva ser uma actividade conservadora em matéria linguística, Ladmiral refere-se ao tradutor como um profissional condenado a ter que efectuar escolhas e a tomar decisões que fragmentam o texto-fonte reconstruindo-o no texto-alvo, caso a caso, introduzindo a sua própria interpretação dos diferentes elementos do texto. O autor insurge-se contra os que postulam que a tradução se possa reduzir a uma transcodificação de onde qualquer interpretação estaria excluída, afirmando que esta é uma postura teórica que incorre na chamada ilusão da transparência tradutiva. Mas apesar disto, não hesita uma vez mais em cercear a liberdade de escolha que imediatamente antes conferira ao tradutor, definindo a interpretação deste como uma interpretação mínima – aquela a que nenhuma

tradução pode escapar e que decorre da necessidade de pontualmente preservar e recriar polissemias e distintas realizações semânticas das palavras, sem nunca o tradutor se ostentar intérprete da globalidade do sentido do texto:

Salvo quando ele é ao mesmo tempo prefaciador e especialista, o tradutor não tem de se transformar em comentador: precisa «samente» de acompanhar o movimento de uma escrita à qual deverá dar réplica. É o tarefeiro de uma interpretação «às migalhas». (221 – 222)

Assim mesmo, também não hesita em reconhecer no tradutor um segundo autor, já que a segunda fase da sua actividade – *a reescrita* – constitui a explicitação de uma interpretação – que tem lugar durante a primeira fase de *leitura/interpretação* – limitada pelos constrangimentos do texto-fonte mas também condicionada pelas exigências da língua-alvo. Esta interpretação, embora mínima, é incontornável por explicitar muito ao de leve o texto estrangeiro, assim mediado por um primeiro receptor antes de ser apresentado ao público-alvo:

Na leitura dos textos estrangeiros, o tradutor é um terceiro que, de certo modo, «serve de alcoviteiro» . . . Convém aceitar ver nele o co-autor ou reescritor que tantas vezes lhe acontece ser, para maior proveito da obra traduzida. (223)

A postulação teórica de Ladmiraal abre caminho para o desenvolvimento de duas questões relacionadas com a recepção do texto traduzido: a ilusão da transparência e a leitura/interpretação. A não aceitação do profissional da tradução como co-autor do texto que transporta para a língua-alvo, resultante como atrás referimos, do seu estatuto subsidiário na cultura de chegada, além da concepção de que somente o texto estrangeiro reflecte com inteireza a personalidade e a intenção do seu autor, ao passo que a tradução mais não é do que uma traição a essa essência do texto, conduzem frequentemente os tradutores a adoptarem como estratégia de base no seu trabalho a construção de um discurso fluente criando a ilusão de que o texto traduzido pode ser tomado como um original.

Lawrence Venuti, que desenvolve esta problemática na obra a que chamou The Translator's Invisibility: a History of Translation afirma que é exactamente a necessidade de ultrapassar o seu estatuto de segunda ordem que leva muitos tradutores a desvalorizarem-se e a procurarem identificar-se com os autores dos textos que traduzem (6 – 7). Recuperando a questão da aceitabilidade do texto traduzido, este autor define a ilusão da transparência como consequência do facto de para a maioria dos editores, críticos e leitores, uma tradução seja bem aceite quando a ausência de peculiaridades sintácticas e estilísticas, o emprego de um discurso moderno, a sintaxe fluente e a fixação de um sentido preciso, levem o receptor a crer que está a ler um texto original e não uma tradução. Nesta perspectiva, quanto mais neutro e conforme às normas vigentes na cultura de chegada for o texto traduzido, melhor ele reflecte o original e a intenção do seu autor (1 – 5).

Como diz Venuti, esta concepção mascara todas as condicionantes que presidem à reescrita de um texto, nomeadamente a sua fidelidade em relação ao original, o tipo de público a que se destina, o seu valor económico no mercado livreiro, a sua relação com a moda literária e até mesmo o lugar que ocupa na carreira do tradutor. Mascara, em primeira e última análise, a própria intervenção do tradutor no texto de partida, o que nos leva à segunda questão levantada por Ladmiral: o problema da interpretação. George Steiner, para quem qualquer acto de comunicação pressupõe uma tradução, afirma que além das diferenças no uso das palavras e da sintaxe entre duas épocas históricas ou entre duas classes sociais, também cada ser humano actualiza a língua de uma forma única a partir de um léxico pessoal, ou *idiolecto*, nas palavras deste autor, resultado da herança linguística e social de cada um de nós mas também das associações e conotações particulares que inconscientemente atribuímos às palavras:

Private connotations, private habits of stress, of elision, or periphrase make up a fundamental component of speech. Their weight and semantic field are essentially individual. Meaning is at all times the potential sum of total individual adaptations. (206)

Este elemento de privacidade no uso da língua impossibilita que qualquer dicionário ou gramática possa fazer mais do que inventariar usos consensuais dela num determinado momento, sendo incapazes de fixar as associações únicas de palavras e frases que a memória individual consagra. Para Steiner, é precisamente porque uma parte significativa da linguagem é privada que há em qualquer acto de comunicação um elemento de tradução, em que o receptor tem que forçosamente descodificar e recodificar – em suma interpretar – tudo o que se esconde por detrás do discurso do emissor. As dificuldades que essa interpretação levanta e as barreiras que se interpõem entre a mensagem enunciada e as possíveis recodificações dela tornam-se mais salientes e incontornáveis quando a recodificação tem que ser feita para uma segunda língua. É assim que a interpretação com todas as implicações que levanta é levada a cabo de modo muito mais consciente pelo tradutor inter-lingual, o qual no entanto não deixa de efectuar uma operação de decifragem análoga à que o receptor de uma mensagem na sua língua materna também efectua (Steiner 207 – 208).

Aceitando, na sequência do postulado de Steiner que acabámos de expor, que todo o acto de comunicação pressupõe um acto de tradução e que nele se enquadra uma operação interpretativa, não parece estranho que o tradutor inter-lingual deva ver reconhecido não somente o seu papel de co-autor, como a sua própria originalidade. De facto, apesar de tanto a crítica como o leitor comum conferirem exclusivamente ao autor do texto-fonte a prerrogativa da originalidade, parece-nos que para o tradutor e especialmente para o tradutor literário a elevação da sua categoria à de autor original poderia contribuir para desencorajar a tendência para cair na ilusão da transparência. Não sendo esse o panorama actual, poderíamos aventar que por não ver o resultado do

seu trabalho ser avaliado como uma forma de arte mas simplesmente como uma técnica, o tradutor literário vai ver-se forçado a matar o autor do texto primeiro de molde a ascender também ele à categoria de autor.

Given the bad atmosphere over the precinct of translation, there is an anxiety-ridden conflict between originality and translation in which the paternal source of a translation must be killed or at least concealed in order to grant the translated child the dignity of originality. Hence the aim of the child is self-disguisement so that the translated self can pass as self-created and original, with minimal reference to tradition and its modeling force. The source should be buried. If the burial is complete, with nothing showing, then the shadow of translation is forgotten. (Barnstone 95)

Por isso o tradutor cria a ilusão da transparência através da qual a tradução passa a ser lida como um original. Terminaríamos, como Maria João Pires, reiterando que a anulação deste conflito passaria pela subversão do próprio conceito tradicional de tradução e pela necessidade de reconsiderar a importância real desta actividade:

O tradutor literário pode pois ser uma espécie de escriba subversivo, não propriamente pelo facto de trair, no sentido tradicional de “traduttore traditore”, mas sim porque a subversão traz à superfície uma versão latente que, implícita no original, passa a estar então explícita. (507)

2.4. O Desfasamento Temporal na Tradução

Ao considerarmos agora o texto traduzido como o reflexo de um enquadramento sócio-cultural precisamente localizado no espaço e no tempo, não é nossa intenção evidentemente pôr de parte os problemas inerentes a esta actividade que desenvolvemos nos pontos anteriores, mas antes recuperar questões tais como a da fidelidade da tradução ao texto de partida ou à cultura de chegada, o seu pendor para a adequação ou para a aceitabilidade, o papel crítico e transformador do tradutor, os diferentes entendimentos da noção de equivalência ou a distinção entre tradução literária ou de texto literário e perspectivá-las à luz de uma análise diacrónica.

Porque partimos de um texto literário, Wuthering Heights, datado de 1847 e da autoria de uma romancista, Emily Brontë, inserida no chamado período vitoriano e além do mais dotada de um estilo muito pessoal, para a análise de duas traduções desta obra que distam cinquenta anos no tempo, impõe-se uma reflexão sobre a influência de factores socio-culturais na motivação das escolhas dos dois tradutores.

Sabendo nós que a tradução de 1941 foi produzida num contexto político de ditadura fascista e publicada durante a 2ª Guerra Mundial e que a de 1993 vem a público num momento de estabilidade democrática, numa época em que a figura do tradutor profissional é já uma realidade e em que as edições são cuidadosamente elaboradas tendo em vista segmentos de mercado específicos, a reconstrução da figura de Heathcliff por cada um dos tradutores vai espelhar estas condicionantes extra-linguísticas, além das anteriormente referidas.

A tradução mais antiga a que nos reportamos, sendo a primeira tradução do romance de Emily Brontë para língua portuguesa, é publicada quase cem anos depois da publicação do original, enquanto a de 1993 constitui a última de uma longa série de traduções e reedições de Wuthering Heights.³⁰ Se é verdade, como diz Flor, que as expectativas do público leitor da tradução são diferentes das dos leitores do original, é também um facto que dada a distância entre as duas traduções, distintas vão ser as expectativas dos leitores das mesmas (Flor 14). E é exactamente por isso, segundo Lliana Vladova, que se fazem retraduições de uma obra literária: porque as necessidades estéticas dos públicos leitores mudam e porque a própria língua evolui com o passar dos anos:

**‘Why do translations grow old? Why do new historical epochs call for new translations?’
There is a peculiar distance between two concrete historical periods that each make their**

30) Veja-se lista de traduções e reedições de Wuthering Heights para língua portuguesa, no Anexo 1.

own demands on translation, and those demands originate in the aesthetic needs of their respective periods in time, since human society carries out a revaluation of its values in every stage of its development. Along with all this, translators' criteria and principles also evolve. Language naturally plays a major part in the process of this evolution since it, too, is influenced by the time factor and subject to different changes. (16)

Essas retraduições vão necessariamente apresentar diferenças significativas não só no que respeita a escolhas vocabulares como também no próprio emprego da língua, já que é a opinião generalizada da crítica de tradução actual que mesmo quando o momento histórico retratado na obra original diste da tradução tempo suficiente para que a língua tenha evoluído, o recurso a arcaísmos ou a estruturas sintácticas já fora de moda no texto traduzido não deva constituir uma opção de fundo na generalidade dos casos, sob pena de não se atingir no leitor do texto de chegada o efeito equivalente ao obtido no leitor do original (Vladova 13). A este respeito e apesar de também não advogar o recurso a arcaísmos, Steiner reconhece que em determinados casos esta pode ser uma estratégia frutífera em que se domestica a tradução por meio de um processo de criação da sensação de *déjà vu* no leitor da língua de chegada resultante da integração do texto estrangeiro na tradição literária do público da tradução:

The foreign text is felt to be not so much an import from abroad (suspect by definition) as it is an element out of one's native past. It had been there 'all along' awaiting reprise. . . . Master translations domesticate the foreign original by exchanging an obtrusive geographical-linguistic distance for a much subtler, internalized distance in time. (365)

Recuperando a tese de Gideon Toury, a que já por diversas vezes fizemos referência, de que a tradução é uma actividade fortemente condicionada por normas, acrescentaríamos agora que, por um lado, essas normas tem um carácter altamente instável pois variam no tempo e que, por outro, dada a multiplicidade e variação das mesmas, a única solução para avaliar devidamente os textos traduzidos será contextualizando-os. Sobre estudos retrospectivos de traduções, como é o caso do presente trabalho, Toury diz mesmo que não basta inventariar diferenças entre original e

textos segundos tornando-se indispensável ter em conta as razões subjacentes às alterações introduzidas pelos tradutores, especialmente as ditas alterações não obrigatórias (173).

Integrando a contextualização necessária, muito embora decorra fundamentalmente da matéria linguística dos textos, a nossa análise tem também em atenção o facto de original e traduções fazerem parte de duas culturas e civilizações afins que desde há séculos mantêm relações estreitas. Se é por demais evidente que apesar das origens diferentes das línguas inglesa e portuguesa, estas duas sociedades se desenvolveram dentro de um mesmo contexto civilizacional e cultural – o ocidental europeu – revela-se igualmente óbvio o facto de o constante contacto entre os dois países ao longo dos tempos faça com que se gerem fenómenos de interferência que esbatem em larga medida as diferenças entre as normas que na Grã-Bretanha e em Portugal regem a actividade literária e a tradução deste tipo de textos. É por isso, no dizer de Toury, que quando este é o caso tradução literária e tradução de texto literário venham a convergir numa única noção e se torne difícil detectar nas traduções desvios de monta em relação à tradição literária da cultura de chegada, por esta não diferir significativamente da da língua de partida (176).

Esta proximidade civilizacional e cultural e a neutralização das diferenças normativas pela constante interferência não significam contudo que a tradução deixe de ser um processo violento durante o qual para que o texto se torne inteligível ao destinatário, o tradutor tenha de localizar e transformar o que Venuti chama as descontinuidades do texto fonte, numa operação que age simultaneamente sobre as culturas de partida e de chegada. Se aceitarmos, como este autor, que um texto põe em acção materiais linguísticos e culturais criadores nele de descontinuidades sob uma aparência de unidade e tornando-o fonte de condições inconscientes que são pessoais e

sociais, psicológicas mas também ideológicas, então compreendemos por que razão o tradutor lança mão não só de dicionários e gramáticas mas também de materiais culturais da língua de chegada que o esclareçam sobre valores, paradigmas e ideologias e que o resultado do seu trabalho, pretendendo ser uma reprodução do original, acabe por se tornar uma redução e uma complementação daquele. Deste modo, criam-se descontinuidades também entre original e tradução que espelham bem as forças exercidas sobre esta actividade. No entender de Venuti, a tradução deve ser lida, ou quase diríamos descodificada, tendo em conta a intervenção que opera na cultura de chegada de que depende mas que violenta (24 – 25).

Este entendimento da tradução invalida que se possa analisar um texto traduzido em termos de uma opção por fidelidade ou por criatividade em relação ao texto original, ou mesmo que se justifique essa análise com base no conceito de equivalência semântica. O texto, especialmente o texto literário, comporta interpretações múltiplas mesmo ao nível da palavra e as escolhas interpretativas do tradutor são influenciadas pelas condições que lhe são impostas pela cultura de chegada. Venuti aproxima-se da teorização de Toury quando reconhece a tradução como uma fixação de um dos sentidos possíveis do texto literário num determinado contexto social e histórico e evidencia o carácter transitório e variável do conceitos de equivalência, correspondência ou mesmo de erro (Venuti 38).

É ainda tendo em conta esta influência do factor tempo no entendimento do que deve presidir à análise de uma tradução que Peter Newmark afirma que quanto maior for a distância entre o original e a tradução mais difícil se torna ao tradutor atingir o objectivo de produzir nos seus leitores um efeito equivalente ao conseguido nos leitores do texto original, por mais relevante ser o fosso que separa os dois textos e os dois públicos (132). Além disto e porque o leitor de uma tradução está vivo, Newmark é de

opinião que o texto deva ser escrito em linguagem moderna e que as traduções devam ser revistas a cada trinta anos, reiterando o facto de a tradução ideal ou acabada ser uma utopia. O próprio estilo de traduzir, independentemente do estilo individual do tradutor, varia em consonância com a evolução socio-cultural na cultura de chegada sendo esse o motivo pelo qual, segundo Newmark, há cinquenta anos as traduções fossem pretenciosas e literatas, ao passo que nos nossos dias são exageradamente coloquiais e emotivas (140 – 141).

Não poderíamos dar por encerrada esta exposição sem fazer referência à posição de André Lefevere suportada no pressuposto de que a tradução de um texto literário, dadas as tensões opostas que convergem na sua elaboração, constitui em si mesma uma forma de manipulação da literatura (VII). Diz Lefevere que a imagem de uma obra literária é projectada pela tradução na cultura de chegada e que essa projecção, não sendo neutra nem transparente, é condicionada à partida pela ideologia do tradutor e pela poética dominante na cultura alvo à data da execução da tradução. Ao contrário de Toury que postula que a norma inicial por que o tradutor prefere reger o seu trabalho oscila entre a obediência às normas do texto de partida e a colagem às normas activas na cultura de chegada, Lefevere afirma que a estratégia de fundo do tradutor é marcada pela sua ideologia e vai afectar as escolhas que ele venha a realizar, tanto no que respeita a conteúdos, temas ou símbolos presentes no original, como à própria linguagem que o texto segundo actualiza:

The ideology dictates the basic strategy the translator is going to use and therefore also dictates solutions to problems concerned with both the “universe of discourse” expressed in the original (objects, concepts, customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original) and the language the original itself is expressed in. (41)

Apeasr de tudo, não nos parece serem estas duas posições divergentes, pois embora aparentemente colocando a tónica na escolha do tradutor, Lefevere afirma que a atitude que o tradutor toma face ao universo do discurso é influenciada pelo estatuto do

original, pelo tipo de textos que a cultura de chegada aceita, pelos presumíveis destinatários da tradução, em suma, por factores sociais, económicos e culturais (87).

Também como Toury e Venuti, Lefevere é de opinião que o horizonte de expectativas do público leitor é em larga medida dominado pelo género literário dominante na cultura de chegada e que a não conformidade de uma tradução com esse género acarrete uma não aceitação do texto traduzido. Por outro lado, diz ainda Lefevere, o grau de latitude oferecido ao tradutor na recriação de um texto original aumenta quanto mais desmistificadora for a cultura de chegada. Em sociedades em que a obra de arte literária já deixou de ser encarada como quase sagrada é provável que as traduções nela geradas se afastem sem rodeios do texto original constituindo-se em recriações em que a criatividade é a regra (Lefevere 91 – 91).

Finalmente, também este autor vem afirmar que as poéticas da tradução, como aliás todas as outras, sofrem alterações ao longo dos tempos e que todas as estratégias adoptadas pelos tradutores no decurso dos séculos se revelam relativas e transitórias pelo facto de além de espelhos de um contexto histórico específico, nunca serem totalmente bem sucedidas ao pretenderem anular as diferenças entre as línguas. As línguas, nas palavras de Lefevere, são diferentes e sê-lo-ão sempre: as poéticas continuarão a mudar e as traduções continuarão a moldar-se ao espírito do seu próprio tempo (100).

CAPÍTULO II

ANÁLISE CONTRASTIVA DE SEQUÊNCIAS DE ADJECTIVOS E SUBSTANTIVOS

Propomo-nos, neste capítulo, avaliar de que formas se constrói a personagem de Heathcliff a partir de segmentos textuais dominados por adjectivos e substantivos retirados do texto original e quais as soluções encontradas para eles por dois tradutores de épocas diferentes, bem como as possíveis razões que as motivaram.

Nesta análise contrastiva dos problemas levantados pela equivalência ao nível da palavra mas também ao nível das combinações entre as palavras, as sequências de adjectivos e substantivos foram, por questões de clareza, organizadas em três grupos principais. Num primeiro momento, centramos a nossa atenção em vocábulos que no texto original e respectivas traduções são recorrentes na caracterização de Heathcliff concorrendo para a construção da sua simbologia. Seguidamente, passamos à análise de expressões em que se verifica significativa correspondência nas traduções de 1941 e de 1993. Finalmente, num terceiro grupo, analisamos as soluções diferentes que os dois tradutores encontraram para veicular na língua de chegada uma mesma sequência de adjectivo e substantivo. Por ser este o grupo mais extenso, foi ainda dividido em dois: no primeiro sub-capítulo são focadas as diferentes estratégias de tradução para uma sequência adjectiva e no segundo as soluções por meio das quais os tradutores explicitam ou desambiguizam sequências do texto original. Este capítulo é complementado por um apêndice em que se analisa o emprego do adjectivo em posição

anteposta nas traduções de 41 e de 93, tendo em vista confirmar ao nível sintagmático as estratégias que verificámos serem típicas de cada um dos tradutores na análise lexical.³¹

1. Adjectivos Recorrentes na Caracterização de Heathcliff

No levantamento levado a cabo no texto original das expressões que directa ou indirectamente concorrem para a caracterização do protagonista de Wuthering Heights, verificámos a recorrência de determinados vocábulos, cujo contributo para a construção de uma personagem que simboliza a um tempo o que há de mais sombrio e de mais irresistível na natureza humana nos parece digno de destaque. No que respeita aos adjectivos sobre cuja tradução incide fundamentalmente este capítulo salientamos os empregos repetidos de *black*, *dark* e *bad*, de entre os que mais vezes ocorrem associados à caracterização física e psicológica de Heathcliff. Não tão frequentes, embora a nosso ver igualmente significativos, são os empregos de *hard* e *savage*, bem como os dos adjectivos *sullen*, *surly* e *sulky*.³²

Quisémos verificar se nas soluções encontradas pelos dois tradutores fora possível, de alguma forma, manter estas reiteraões e em caso afirmativo se essa reiteiraão obrigava a alteraões relevantes ao nível da equivalência frásica.

Heathcliff é apresentado ao leitor, logo no primeiro parágrafo do primeiro capítulo da obra, pela voz de Lockwood – um dos dois principais narradores da acção –

31) Nos Capítulos II e III, bem como no Apêndice ao Capítulo II, sempre que citamos dicionários mono ou bilingues indicamos a primeira palavra do título de cada um deles seguida pela página de onde a citação foi retirada, salvo no caso do Dicionário da Língua Portuguesa que citamos usando a abreviatura D.L.P..

32) Repare-se ainda na reiteiraão dos sons [ae] e [a:], respectivamente, nos adjectivos *black* e *bad*, *dark* e *hard*, bem como na da sibilante [s] em *savage*, *sullen*, *surly* e *sulky* e na da líquida [l] nos três últimos.

o qual também pela primeira vez, visita o seu senhorio em Wuthering Heights. Ao subir a encosta montado no seu cavalo, Lockwood avista Heathcliff encostado à cancela da propriedade e, logo após a exclamação com que nos transmite a imagem de um homem poderoso e formidável – “A capital fellow!” (cap.1, 45) –, é pela cor dos olhos deste homem que Lockwood inicia a descrição do protagonista:

<p>“when I beheld <i>his black eyes</i> withdraw so suspiciously under their brows,” cap.1, 45 “The surpreendi os <u>olhos negros</u> que se escondiam, desconfiados, sob as sobrancelhas,” cap.1, 9 “quando os seus <u>olhos desconfiados</u> se esconderam sob os cílios” cap.1, 21</p>

O que ressalta nas duas soluções de tradução encontradas para este período é, estamos em crer, paradigmático no que respeita à norma inicial de Toury referida na Introdução e terá presidido às soluções encontradas por cada um destes tradutores de Wuthering Heights. Assim, enquanto na tradução mais antiga *black* é traduzido por negro, adjectivo que no conjunto dos equivalentes possíveis que traduzem cor - “preto, negro, escuro” (Houaiss, 73) - é o mais conotado com um aspecto e/ou carácter sombrio(s), incluindo no seu sentido figurado os semas de “lúgubre, triste, fúnebre” (D.L.P., 1156), no texto mais recente, vemos que o tradutor preferiu transferir para o adjectivo a carga semântica do advérbio *suspiciously*, apresentando ao leitor já não uma personagem de olhos negros possivelmente espelhos de um carácter sombrio, mas um temperamento desconfiado. Desde logo se evidenciam duas posturas distintas em relação a um mesmo texto de partida que procuraremos confirmar na análise que se segue: por um lado, uma preocupação em manter, dentro das constricções morfossintácticas e lexicais da língua de chegada, a informação veiculada no texto original – exemplo da tradução mais antiga – e, por outro, uma maior ênfase dada à expressividade da mensagem, em detrimento da informação veiculada – exemplo da tradução mais actual.

Nos outros exemplos em que o adjectivo *black* surge associado aos olhos de Heathcliff, verificamos que negro continua a ser o equivalente preferido por ambos os

tradutores. Quando Nelly Dean, a principal narradora da trama, tenta confortar Heathcliff que desejava poder ser tão loiro, belo e rico quanto Edgar, aconselha-o a transformar “that couple of *black fiends*, so deeply buried” em “confident, innocent angels” (cap.7, 97). As soluções propostas são, respectivamente, começando pela tradução mais antiga: “êsses dois negros diabretes, tão profundamente ocultos,” (cap.7, 64) e “nestes dois diabinhos negros e profundos,” (cap.7, 86). Apesar da escolha dos dois tradutores recair sobre o mesmo adjectivo, não podemos deixar de salientar, por um lado, a anteposição do adjectivo na tradução de Fernando de Macedo que aproxima a tradução do texto de partida em termos de ordenação dos elementos no sintagma e, por outro, a recriação da expressão “so deeply buried” - que literalmente faz o leitor visualizar um par de olhos encovados, profundamente «enterrados» sob as sobrancelhas – nos olhos “negros e profundos” de Ana Maria Chaves que atribui interpretativamente uma qualidade ao olhar que Emily Brontë apenas sugere por meio de uma característica física. Num outro ponto da obra, já depois do regresso de Heathcliff, Nelly refere novamente o olhar daquele quando descreve o homem imponente e rico em que ele se tornou: “A half-civilized ferocity lurked yet in the depressed brows, and eyes full of *black fire*” (cap.10, 135); na tradução mais antiga este olhar surge-nos descrito por meio da expressão “olhos de negro fulgor” (cap.10, 105), expressão poética que resulta em língua portuguesa pela sua concisão e expressividade, ao passo que na mais recente eles aparecem-nos como “os olhos negros chispavam” (cap.10, 129), também esta uma solução não literal em que as chamas que bailam nos olhos de Heathcliff e a ferocidade do seu carácter renascem na força do verbo “chispar”. Verificamos evidentemente que ambos os tradutores se apercebem de que neste caso uma tradução literal incorrerá, nas palavras de Mário Vilela, numa perda óbvia de qualidade estética do texto de partida, sendo por isso que buscam recuperá-la lançando mão de meios linguísticos da língua

chegada, acabando os dois por encetarem uma certa fuga aos elementos individuais do original (31).

Black é também o adjectivo que designa a cor do cabelo e das suíças de Heathcliff. Ficamos a sabê-lo quando Nelly vê pela primeira vez Heathcliff e o descreve como “a dirty, ragged, *black-haired child*” (cap.4, 77), que na tradução mais antiga é “um menino sujo, maltrapilho, de cabelos pretos” (cap.4, 43) e na mais recente “um miúdo sujo, andrajoso e maltrapilho, de cabelo escuro” (cap.4, 61). Destas duas traduções destacaremos unicamente o carácter definidor do adjectivo preto – que designa a cor mais distante do branco – em contraste com a indefinição de escuro, que se define como oposto de claro, levando-nos a verificar também aqui uma maior proximidade entre o texto original e a tradução mais antiga. Quando o luar ilumina as feições de Heathcliff na noite do regresso deste, Nelly vê-lhe as faces “half covered with *black whiskers*” (cap.10, 132), as quais em 1941 são faces “semi-ocultas por bigodes negros” (cap.10, 102) e em 93 “meio cobertas por fartas suíças negras” (cap.10, 126).³³ Também neste exemplo, embora uma vez mais optando ambos pelo adjectivo negro, verificamos da preocupação da tradução mais recente para com a expressividade que levou a tradutora a acrescentar um outro adjectivo caracterizador do substantivo: fartas. Finalmente, quando após a morte de Cathy, Heathcliff vê a amada pela última vez, retira do medalhão que ela traz ao peito uma madeixa de cabelo de Edgar substituindo-a por “a *black lock* of his own” (cap.16, 205), que se reescreve como “um negro anel dos seus próprios cabelos” (cap.16, 182) e “uma madeixa dos seus cabelos negros” (cap.16, 205), respectivamente nas traduções mais antiga e mais recente.

33) De salientar a ambiguidade do vocábulo *whiskers* que, segundo os dicionários monolíngues, pode ter como equivalentes as duas soluções que os tradutores aqui empregam, embora, suíças corresponda ao emprego mais corrente da palavra. Cf. Collins, 1664: “You can refer to the hair on a man’s face, especially on the sides of his face, as his *whiskers*.”

Verificamos aqui, como atrás, a anteposição do adjectivo na tradução de 1941, salientando-se o carácter poético da mesma tradução.

Mas *black* é também um dos adjectivos de que Emily Brontë se socorre para caracterizar o temperamento de Heathcliff. Enquanto criança, como nos conta Nelly Dean, a excessiva afeição que o velho Earnshaw sente pelo rapaz alimenta “the child’s pride and *black tempers*” (cap.5, 82). Fernando de Macedo opta por uma expressão algo eufemística e elaborada: “caprichosas disposições” (cap.5, 48), que contrasta com o carácter mais incisivo e a naturalidade do substantivo composto preferido por Ana Maria Chaves: “mau-génio” (cap.5, 67). Quando Nelly narra a disputa entre Heathcliff e Cathy por causa de Isabella apelida aquele de “*black villain*” (cap.11, 150), que na tradução mais antiga nos surge como “sinistro patife” (cap.11, 122), ao passo que na mais recente o adjectivo é simplesmente eliminado, mantendo-se apenas o substantivo “vilão”(cap.11, 146). Destacamos, neste exemplo, a preocupação do tradutor de 41 em preservar a informação veiculada na sequência de elementos frásicos do texto original, transpondo para a língua de chegada um adjectivo de cor, interpretando-o e fixando um dos seus sentidos conotativos, assim como a liberdade na tradução de 93 no que respeita aos elementos individuais da frase.

Referiremos, por último, o momento em que a jovem Cathy, regressada da sua primeira estadia em Thrushcross Grange, vê o seu antigo companheiro com uma aparência negligente e carrancuda, exclamando: “Why, how very *black* and cross you look!” (cap.7, 94). Em nosso entender, o emprego de *black* nesta expressão em lugar, por exemplo, de *dirty*, é reflexo ao nível lexical da construção da simbologia de que a personagem de Heathcliff está imbuída – a personificação do lado mais escuro e desconhecido do ser humano.³⁴ Foi disso, estamos em crer, que se apercebeu Fernando de Macedo ao traduzir esta exclamação como: “- Ah! como pareces negro e zangado”

(cap.7, 61), enquanto Ana Maria Chaves opta por uma tradução mais interpretativa desfazendo a ambiguidade semântica permitida pelo adjectivo negro – “-Céus, Heathcliff, como tu estás sujo e maltrapilho!” (cap.7, 82) - tradução acreditamos justificada pelo contexto textual, já que Heathcliff está de facto sujo e o que Cathy receia é que ao tocá-lo também ela se suje. Não nos parece apesar de tudo que esta última tradução não permita também uma interpretação ao nível da simbologia da trama, já que a transformação de Cathy, que se socializara em Thrushcross Grange, é fundamentalmente uma transformação exterior: o que se destaca na descrição do regresso da jovem a casa é o traje esplêndido e impecavelmente limpo que enverga, vestuário que contrasta vivamente com os que usara em Wuthering Heights e que agora lhe desagradam.

Semanticamente relacionado com este adjectivo, surgem-nos os quatro exemplos em que o adjectivo caracterizador da personagem é *dark*, empregue na descrição do aspecto físico. Lockwood, na já mencionada primeira visita a Wuthering Heights, descreve-o como “*a dark-skinned gypsy*” (cap.1, 47), expressão que recebe como soluções de tradução “um cigano de tez crestada” (cap.1, 12) e “um cigano de pele escura” (cap.1, 24); na tradução mais antiga, verificamos como Fernando de Macedo associa *dark* a um tom de pele escurecida pelo sol – “crestar: queimar superficialmente” (D.L.P., 445) – solução que não nos parece justificada por ser *dark* um adjectivo que designa, para o tom de pele, “not fair” (Oxford, 218) e por ao nível do contexto da narrativa, não termos encontrado justificação para ela. Ainda na cena do regresso de Heathcliff a Thrushcross Grange, à luz do luar, Nelly vê “*a tall man dressed in dark clothes with dark face and hair.*” (cap.10, 132). Na tradução mais antiga, Nelly assustase com “um homem alto, trajando de escuro, de rosto moreno e cabelos negros.” (cap.10, 102) e na mais recente com “um homem alto vestido de escuro, de pele e

34) Cf. Introdução, 4 – 6.

cabelos muito escuros.” (cap.10, 125). Ao contrário do que se evidenciou na análise do adjectivo *black*, nestes exemplos com *dark*, é a tradução mais antiga que mais liberdade usa tanto ao nível semântico-lexical como ao nível da ordenação dos elementos na frase; enquanto na tradução mais recente se mantém o mesmo adjectivo para caracterizar o tom da pele, a cor do cabelo e o traje, na mais antiga, o tradutor recupera negro, que já usara associado à cor do cabelo, moreno, que remete uma vez mais para a pele queimada pelo sol, empregando escuro unicamente para o vestuário. Contudo, acreditamos que o efeito literário conseguido por meio da reiteração do adjectivo *dark* que designa “absence of light” (Oxford, 218) e escuro “não claro” (D.L.P., 665) presentes no texto original e na tradução mais recente, é também recriado pela tradução de 1941, embora por meio de três adjectivos diferentes que contribuem para acentuar o carácter sombrio, misterioso e sinistro do protagonista.

Um último exemplo do emprego de *dark* tem lugar ainda na cena de apresentação de Heathcliff à família pelo velho Earnshaw, num comentário em que se destacam as implicações da associação entre escuro e mal: “you must e’en take it as a gift of God; though it’s *as dark almost as if it came from the devil*” (cap.4, 77). O que acontece nas duas traduções é a recuperação do adjectivo negro, reforçando a ideia de que é neste adjectivo que na língua de chegada com mais força se espelham as associações com o lado mais «escuro» da dicotomia bem/mal: “Mas é preciso aceitar-se êste meu fardo como um presente de Deus, embora seja quási tão negro como se viesse da casa do diabo.” (cap.4, 43) e “Porém só pode ser uma dádiva do Senhor, apesar de ser negro como o filho do diabo” (cap.4, 61). De referir ainda como também neste exemplo a tradução mais recente revela menor preocupação na veiculação da totalidade da informação contida no texto original – ao fazer desaparecer “almost” – conferindo à afirmação um tom mais incisivo.

Um outro adjectivo que configura de forma muito mais clara a natureza maligna de Heathcliff é *bad*, o qual, nos oito exemplos em que ocorre associado a esta personagem é, em sete, caracterizador da personalidade e apenas em um do aspecto físico. Lockwood é o primeiro a empregá-lo quando se apercebe que se equivocou ao considerar o seu senhorio “a capital fellow”, ao ver a rispidez com que ele trata a nora: “The tone in which the words were said revealed *a genuine bad nature*” (cap.2, 54). As duas traduções retêm os traços semânticos de “wicked, evil, immoral” (Oxford, 57) tendo-se optado em ambas pelo mesmo equivalente: “O tom em que estas palavras foram pronunciadas revelava uma natureza profundamente má.” (cap.2, 19), na tradução mais antiga e “O tom em que estas palavras haviam sido ditas, revelava um carácter intrinsecamente mau” (cap.2, 33), na mais recente.

A preferência nas traduções por expressões nas quais por meio do adjectivo ou do substantivo ou em palavras derivadas o mal está graficamente sempre presente parece destacar-se dos exemplos que se seguem e que se organizam respectivamente como: texto original, tradução mais antiga e tradução mais recente:

“They are good children, no doubt, and don’t deserve the treatment you receive, for your *bad conduct*.” (Nelly, comparando o comportamento dos pequenos Heathcliff e Cathy com o dos dois meninos de Thrushcross Grange) cap.6, 88

“Tenho a certeza de que são crianças sossegadas e não merecem o tratamento que vocês recebem por fazerem maldades” (note-se o emprego do adjectivo sossegadas para as personagens de Edgar e Isabella que, a nosso ver, retira força ao contraste proposto por Brontë com os adjectivos *good/bad*) cap.6, 54

“São crianças bem comportadas que não merecem o mesmo tipo de tratamento que os meninos recebem pelos seus maus modos.” (salientamos a forma bem conseguida como a tradutora retém a oposição bem/mal patente no original, mantendo através dos substantivos que acompanham estes adjectivos, o tom meigo que é próprio de uma repreensão infantil) cap.6, 76

“...how her remarks should have produced such an exhibition of *bad temper*.” (Cathy perplexa ante a reacção violenta de Heathcliff às suas observações acerca de como ele está sujo e mal arranjado) cap.7, 95

“...não compreendia como as suas observações podiam ter determinado aquêlê acesso de mau humor.” cap.7, 61

“não compreendia por que razão os seus comentários tinham dado lugar a tamanha manifestação de mau humor.” (note-se a expressividade de tamanha, conseguida pela indicação da intensidade, em contraste com o carácter meramente deictico de *such* e aquêlê) cap.7, 83

“He was in a *bad temper*, and now you’ve spoilt your visit” (Cathy culpando Edgar pelo castigo que Heathcliff recebe do irmão) cap.7, 99

“- Êle estava de mau humor; e assim estragou a sua visita” cap.7, 66

“- Ele estava mal disposto, e agora estragaste a tua visita.” (o carácter mais eufemístico da expressão por que opta a tradutora ficará talvez a dever-se ao facto de Cathy prontamente desculpar o mau humor de Heathcliff, lançando sobre Edgar a culpa da cena que acaba de desenrolar-se) cap.7, 88

“- After constant indulgence of one’s weak nature, and *the other’s bad one*, I earn, for thanks, two samples of blind ingratitude, stupid to absurdity!” (confronto entre Cathy, Heathcliff e Edgar, quando aquela acusa os dois homens de apenas pretenderem defrontar-se) cap.11, 153)

“-Depois de uma constante indulgência pela fraqueza de um e pela ruindade do outro, recebo como agradecimento duas provas de ingratidão cega e absurda!” (salienta-se o não emprego aqui, do substantivo que graficamente reiteraria o mal, quiçá, por ter sido já empregue no contexto de uma repreensão infantil) cap.11, 126

“-Depois de ter sido indulgente para com a fraqueza de um e a maldade do outro, recebo como recompensa duas provas da mais estúpida e absurda ingratidão!” cap.11, 150

Nos dois outros exemplos em que *bad* ocorre associado a Heathcliff, os dois tradutores convergem no sentido de não empregarem os vocábulos mau/mal, divergindo contudo nas soluções que apresentam. Assim, quando Nelly pretende “check the spread of *such bad influence* at the Grange,” (cap.11, 149), influência que sabemos pelo valor deíctico de *such* ser a de Heathcliff, verificamos como uma vez mais Fernando de Macedo revela na sua tradução uma maior disposição a veicular toda a informação contida nos elementos individuais da oração: “afastar da Granja uma influência tão prejudicial,” (cap.11, 121), que contrasta com o abandono, na tradução de Ana Maria Chaves, da qualidade nefasta da mesma influência: “evitar que tal influência se estendesse à Granja,” (cap.11, 145 – 6). No segundo exemplo, na cena em que Cathy repreende Heathcliff depois de o ver fazer a corte a Isabella, por considerar que oferecê-la àquele seria “*as bad as offering Satan a lost soul*” (cap.11, 151), é interessante verificar de que modos as duas traduções se afastam do original, interpretando-o de diferentes formas.³⁵ Assim, na tradução mais antiga, a oferta de uma esposa a Heathcliff

35) As soluções de tradução encontradas para este segmento textual reflectem, a nosso ver, a seguinte afirmação de Mário Vilela, Tradução e Análise Contrastiva: Teoria e Aplicação

torna-se “tão inútil como oferecer a Satanaz uma alma perdida.” (cap.11, 123), solução que recorre ao emprego de um adjectivo igualmente valorativo, ao passo que na mais recente o tradutor opta por uma solução mais neutra em termos do conteúdo da expressão: “É o mesmo que oferecer uma alma perdida a Satanás.” (cap.11, 148) Acresce ainda dizer que a divergência entre as duas traduções se justifica de facto com base na diferente interpretação que os dois tradutores fazem do co-texto em que este exemplo se insere.³⁶ Esta é uma cena em que Cathy e Heathcliff esgrimem os sentimentos violentos que nutrem um pelo outro durante a qual Cathy, para provar que não sente ciúme do amado e mostrando que sabe que este não faz a corte à cunhada por afecto mas pela vingança que planeia infligir aos habitantes de Thrushcross Grange, lhe diz: “If you like Isabella, you shall marry her.” (cap.11,150), acrescentando contudo que tem a certeza que esse não é o caso. Heathcliff que ao longo da trama não esconde nunca as suas verdadeiras intenções, confirma-lhe os seus planos de vingança justificando-os com o desprezo com que Cathy o tratara antes da sua partida e terminando dizendo-lhe: “If I imagined you really wished me to marry Isabella, I’d cut my throat!” (cap.11, 151). É esta a afirmação que enfurece Cathy e a leva a responder-lhe, aos gritos: “Oh, the evil is that I am *not* jealous, is it?...Well, I won’t repeat my offer of a wife – It is as bad as offering Satan a lost soul” (cap.11, 151). Fernando de Macedo, seguindo sempre mais de perto o texto ponto de partida, propõe, apesar de tudo, uma solução de difícil interpretação:”- Pois bem! não voltarei a oferecer-te uma espôsa: é tão inútil como oferecer a Satanaz uma alma perdida.” (cap.11, 123), parecendo pretender veicular a ideia de que não vale a pena oferecer uma esposa a

(Lisboa: Caminho, 1994) 33: “Nas correspondências textuais dá-se, com certa frequência, a substituição mais ou menos carregada de intenções interpretantes.”

36) Entendemos aqui co-texto, como Adriano Duarte Rodrigues, Dimensões Pragmáticas do Sentido (Lisboa: Edições Cosmos, 1996) 133: “o conjunto dos elementos linguísticos anteriores, posteriores ou presentes no enunciado e que contribuem para a determinação do seu sentido.”

Heathcliff nem uma alma perdida ao diabo – Heathcliff rejeitaria a oferta, caso esta fosse sincera, da mesma forma que se tornaria desnecessário oferecer uma alma perdida ao diabo por a mesma já lhe pertencer. No texto mais recente que uma vez mais aposta na naturalização do texto de chegada facilitando a interpretação ao leitor, a solução proposta é “- Mas, também não voltarei a oferecer-te a Isabella para esposa. É o mesmo que oferecer uma alma perdida a Satanás.” (cap.11, 148), solução em que a opção de substituir uma espôsa por Isabella e a igualização das duas ofertas, nos levam a concluir que Isabella é já uma alma perdida. Se, como acabámos de demonstrar, ambas as traduções se justificam pela interpretação distinta que fazem do co-texto em que se inserem, não deixa de ser também verdade que a qualidade negativa da oferta que o adjectivo empregue no texto original comporta se perde algures nas duas traduções que apresentamos, perda a nosso ver significativa já que, se oferecer uma esposa a Heathcliff ou uma alma perdida ao diabo são acções igualmente reprováveis, então Heathcliff é comparável ao diabo, comparação por diversas vezes explícita na obra.³⁷

Referiremos, por último, o exemplo em que o adjectivo *bad* é empregue para caracterizar as feições de Heathcliff, quando este tem dezasseis anos e Nelly retrata a degradação física e mental que nele se opera, por via dos maus tratos de Hindley e respectivas traduções:

“without having bad features or being deficient in intellect, he contrived to convey an impression of inward and outward repulsiveness” cap.8, 108

“conquanto não tivesse más feições, nem fôsse desprovido de inteligência, arranjava entretanto maneira de dar uma impressão de repulsa moral e física” cap.8, 75

“embora não fosse feio de todo, a verdade é que . . . gerava uma sensação de repulsa física e psíquica.” cap.8, 97

Delas destacamos o escrúpulo que o tradutor mais antigo manifesta ao não alterar a ordem sintagmática da expressão e optar pelos equivalentes mais próximos transportando o leitor ao texto de partida, mesmo quando à custa de expressões

37) Veja-se a respeito da polissemia do signo literário e da fixação de um dos sentidos possíveis deste na tradução, que revela e oculta o original, o ponto 2.2.

traduzidas de forma excessivamente literal, como é o caso de más feições, em oposição à naturalidade de não fosse feio de todo, expressão perfeitamente fluente na língua de chegada nos anos noventa. De salientar contudo que Fernando de Macedo, ao nível da microestrutura do texto, mantém a reiteração de adjectivo mau relevante na caracterização da personagem, o que não acontece na outra tradução em que além do mais se omite um segmento de informação veiculado no original – “or being deficient in intellect” – omissão para a qual não encontramos justificação.

Seguidamente, referiremos as ocorrências, menos frequentes do que as anteriores, dos adjectivos *hard* e *savage*, bem como do grupo *sullen*, *surly* e *sulky* que apresenta algumas afinidades ao nível fónico.

Ao tratarmos as ocorrências de *hard*, verificamos que o adjectivo é empregue associado à personagem de Heathcliff apenas duas vezes, ao longo dos primeiros dezasseis capítulos. Considerando contudo a ocorrência dos substantivos, verbo e advérbio com a mesma raiz em outras cinco ocorrências, pareceu-nos pertinente incluí-las neste sub-capítulo, por ser além do mais este um adjectivo designador de uma qualidade – *hard*: “*contrasted with soft*” (Oxford, 391) - que se enquadra bem no conjunto dos traços que caracterizam o temperamento do protagonista de Wuthering Heights e por seu principal oponente, Edgar, ser mais do que uma vez caracterizado pelo adjectivo que com este contrasta.³⁸

Começaremos por referir dois exemplos em que *hard*, respectivamente como advérbio e como adjectivo, é empregue a propósito do tipo de trabalho pesado e extenuante a que Hindley obriga Heathcliff, como forma de se vingar deste pela preferência que o falecido Earnshaw por ele demonstrava:

“(Hindley) . . . insisted that he should labour out of doors instead, compelling him to do so, <i>as hard as</i> any other lad on the farm.” cap.6, 87
--

38) Ver, por exemplo, a fala de Nelly Dean quando chama a atenção de Edgar para as consequências nefastas da benevolência deste: “There’s harm in being *too soft*” (cap.8, 152).

“...substituindo-as por trabalhos de fora, e exigia dêle o mesmo trabalho que aos homens da lavoura.” cap.6, 53

“...argumentando que ele devia trabalhar era no campo e obrigando-o a tarefas tão árduas como qualquer outro trabalhador da quinta.” cap.6, 74

Das duas soluções propostas pelos tradutores queremos apenas destacar o abandono do advérbio na tradução mais antiga, que unicamente faz equivaler o trabalho de Heathcliff ao dos outros “homens da lavoura”, presumindo-se talvez que o trabalho destes homens é sempre duro e pesado, solução que no entanto não vem de encontro à postura que este tradutor tem vindo a revelar. Dois capítulos mais à frente, Nelly refere novamente o trabalho duro que Heathcliff é forçado a desempenhar e que concorre para a sua degradação física e moral:

“*continual hard work*, begun soon and concluded late,” cap.8, 108

“O contínuo trabalho pesado, começado cedo e acabado tarde,” cap.8, 75 - 76

“o trabalho pesado e contínuo, do raiar ao pôr do sol,” cap.8, 97

Apesar da opção dos dois tradutores pelo mesmo equivalente na língua de chegada, não há contudo reiteração de equivalentes nos dois casos em que *hard* é empregue para qualificar o trabalho a que Heathcliff é sujeito.

Em outros dois exemplos, *hard* é empregue na caracterização de Heathcliff por Nelly quando no início da sua narrativa o descreve a Lockwood como um homem “*hard* as whinstone!” (cap.4, 76), expressão que Fernando de Macedo recria como “duro como o basalto!” (cap.4, 41) e Ana Maria Chaves, como “duro como pedra!” (cap.4, 59) e quando retrata a forma como o protagonista olha para Isabella, depois de Cathy lhe contar que aquela está apaixonada por ele:

“*He stared hard* at the object of discourse, as one might do at a strange repulsive animal,” cap.10, 144

“- Olhou clinicamente para aquela que era objecto da discussão, como se poderia olhar para um animal estranho e repelente,” cap.10, 116

“E fitou demoradamente o objecto do seu discurso, como se se tratasse de algum bicho estranho e nojento,” cap.10, 139

Se, no primeiro exemplo, as duas traduções convergem para um mesmo equivalente, no segundo, a situação não é semelhante: da tradução mais antiga de “*He stared hard...*”, fica-nos a ideia de que ela não depende directamente nem do sentido do

advérbio nem do do verbo que aquele acompanha, mas da interpretação que o tradutor faz da reacção de Heathcliff ao que Cathy acaba de contar-lhe, ao passo que na mais recente ela parece funcionar como prolongamento do sentido do próprio verbo.³⁹ De qualquer das formas, nenhuma das traduções recupera os semas de dureza e insensibilidade, que em nosso entender, *hard* também aqui veicula.

Se na tradução dos exemplos acima não encontramos, em nenhuma das duas traduções, a reiteração de um qualquer equivalente (como, por exemplo, duro) que tivesse como função fazer a ligação entre as diversas ocorrências de *hard* que podemos associar a Heathcliff – o trabalho duro que este é obrigado a desempenhar, como concorrendo para a formação de uma carácter endurecido que se reflecte nas suas acções – verificamos que essa reiteração também não tem lugar quando se trata de encontrar os equivalentes para os substantivos e verbo com a raiz de *hard* e que Brontë emprega ainda a propósito de Heathcliff. Assim, a “sullen, patient child; *hardened* perhaps, to ill-treatment.” (cap.4, 79), torna-se na tradução de 1941, “um menino casmurro e resignado, endurecido, talvez, pelos maus tratos.” (cap.4, 45) – única ocorrência em que se repete um equivalente com a mesma raiz do adjectivo – e na de 1993 “uma criança macambúzia e demasiado passiva, um tanto arisca devido aos maus tratos sofridos.” (cap.4, 62), solução em que se destaca o emprego de um adjectivo – arisca- que encontra a sua justificação mais no facto de ser um “collocation” de criança do que propriamente no de ser um equivalente semântico-lexical de *hardened*.⁴⁰

Quando os dois substantivos – *hardness* e *hardihood* – são empregues a propósito de Heathcliff, as traduções apontam também para uma preferência por

39) De notar que, com os verbos *look*, ou *listen*, este advérbio acrescenta-lhes a noção de *fazer com atenção e cuidado*; cf. Collins, 661.

40) *Collocation* é, aqui, empregue na acepção de Mona Baker, In *Other Words: A Coursebook on Translation* (Londres: Routledge, 1995) 47, como: “the tendency of certain words to co-occur regularly in a given language.”

soluções que não privilegiam a reiteração de vocábulos com a mesma raiz mas antes, a interpretação que cada um dos tradutores faz das características de Heathcliff e das reacções deste face às situações em que se encontra. E é por isso que a “*hardness*, not gentleness” (cap.4, 79), responsável por o protagonista ainda criança suportar sem um queixume a doença de que é acometido, tem como equivalente na tradução de Fernando de Macedo: “mais devido à sua resistência ao mal do que à sua mansidão de génio.” (cap.4, 45 – 6) e na de Ana Maria Chaves em “era a sua fibra, e não a sua brandura,” (cap.4, 63), propostas de tradução nas quais uma vez mais se destaca uma maior concisão de linguagem aliada a um tom mais incisivo na tradução mais recente, que aliás opta por um equivalente muito expressivo e em voga nos nossos dias e que, estamos em crer, não veria conferida a mesma associação conotativa de vigor e coragem nos anos quarenta. Quando, já no final da primeira parte de Wuthering Heights, Nelly vem ao jardim de Thrushcross Grange para contar a Heathcliff que Cathy morreu, este pergunta-lhe em tom sumido “notwithstanding his *hardihood*,” (cap.16, 203) como fora a morte da sua amada. Esta qualidade de Heathcliff, para a qual acreditamos seria também possível encontrar um equivalente que mantivesse a reiteração dos semas já mencionados, é traduzida, respectivamente, na tradução mais antiga e na mais recente, por: “coragem” (cap.16, 180) e “resistência” (cap.16, 204), provavelmente para que a literalidade da palavra não se sobrepusesse à pretendida literariedade do texto na língua de chegada.⁴¹

Concluindo a análise das ocorrências de *hard* e outros vocábulos com a mesma raiz, não podemos deixar de salientar ainda que, ao contrário do que sobressaiu das análises de outros vocábulos recorrentes na caracterização de Heathcliff, os equivalentes propostos pelos dois tradutores não reflectirem a reiteração presente no texto de Emily Brontë, quer por ser este um conjunto de ocorrências menos numeroso e que integra

41) Ver, a este respeito, o ponto 2.2.

além de adjectivos palavras de outras classes morfológicas com a mesma raiz do adjectivo, quer por os tradutores optarem por equivalentes mais expressivos (casos de arisca ou árduas).

No conjunto dos exemplos de adjectivos recorrentes na caracterização de Heathcliff, passamos à análise de *savage*, que surge associado a esta personagem em quatro pontos da narrativa, nos primeiros dezasseis capítulos.

A primeira ocorrência deste adjectivo qualifica a forma violenta como Heathcliff interpela Lockwood quando este tenta contar-lhe que sonhou com o fantasma de Catherine Earnshaw: “thundered Heathcliff with *savage vehemence*.” (cap.3, 69). Na tradução mais antiga, dá-se a opção pelo equivalente mais próximo de *savage*, aos níveis gráfico e fónico mas também ao nível do significado, solução que acentua igualmente o carácter incivilizado da imprecação: “trovejou Heathcliff, com selvagem veemência” (cap.3, 34). Por outro lado, na mais recente, é visível que o tradutor associa ao comportamento de Heathcliff um temperamento “não racional” (D.L.P., 963), propondo para o mesmo exemplo: “trovejou Heathcliff com uma veemência irracional.” (cap.3,50).

Em conformidade com as posições acima assumidas, Fernando de Macedo mantém a reiteração de selvagem em outros dois exemplos, ao passo que Ana Maria Chaves prefere outro tipo de opções. A forma degradante como Hindley trata Heathcliff privando-o de educação e forçando-o a tarefas demasiado pesadas para a sua idade, contribui para que este se torne dia a dia “more notable for *savage sullenness* and ferocity. (cap.8, 106)”, sequência de adjectivo e substantivo que veicula um carácter, a um tempo, introvertido e incivilizado e que na tradução de 1941 se recria como: “o seu génio selvagem e a sua ferocidade acentuavam-se cada vez mais.” (cap.8, 73) – tradução em que o valor do substantivo *sullenness* é eclipsado pelo do adjectivo - e na de 1993

como: “a sua crueldade e selvajaria aumentavam de dia para dia.” (cap.8, 95) – em que é também o aspecto violento da personalidade de Heathcliff que prevalece sobre o seu lado sombrio, interpretação que o macro-contexto, a nosso ver, permite. Quando, já depois do regresso de Heathcliff, Nelly confessa a Lockwood não saber por que meios aquele pôde “raise his mind from the *savage ignorance* into which it was sunk” (cap.10, 131), verificamos novamente a reiteração do equivalente selvagem na tradução de Fernando de Macedo, que considera que Heathcliff se libertou da “selvagem ignorância em que vivia mergulhado” (cap.10, 100), opção neste caso permitida por meio da associação semântica entre os adjectivos selvagem e inculto: Heathcliff não estuda mantendo-se, por isso, inculto ou em estado selvagem, associação que nos permite também relacionar o protagonista com o mundo natural de que é simbolicamente representante.⁴² Ana Maria Chaves, por seu lado, prefere enfatizar a abrangência da ignorância que Nelly refere, afirmando que Heathcliff “conseguiu sair da completa ignorância em que se encontrava” (cap.10, 124), numa tradução em que se salienta a fluência da expressão.

Numa última ocorrência do adjectivo de que agora nos ocupamos, verificamos que aparentemente os dois tradutores não hesitam em optar pela expressão “um animal selvagem” para a tradução de “*a savage beast*”, forma como Nelly apelida Heathcliff ante a reacção desumana deste à notícia da morte de Cathy.

O que se nos afigura concluir da análise destas quatro ocorrências é que os tradutores apenas concordam num mesmo equivalente para *savage* num caso em que selvagem é um forte “collocation” de animal. Nos restantes exemplos, o que se destaca é a reiteração de um mesmo equivalente, na tradução mais antiga, revelando maior proximidade desta tradução em relação ao texto original ao nível da palavra e uma maior liberdade interpretativa na tradução mais recente.

42) Cf. Capítulo I, ponto 1.2., 41 – 42.

No último grupo de adjectivos recorrentes na caracterização de Heathcliff, *sullen*, *surlly* e *sulky*, destaca-se a proximidade semântica e fônica entre estes três vocábulos, especialmente entre os dois primeiros.

Empregue três vezes a propósito de Heathcliff, *sullen* que na língua de partida inclui os semas de *silent* e *not cheerful* e que qualifica uma personagem “silently bad-tempered” (Oxford, 866), oscila nas duas traduções entre equivalentes que visam realçar o temperamento introvertido da personagem ou o seu génio difícil. Assim, quando Nelly refere os maus tratos de que Heathcliff é vítima em criança, descreve-o como “a *sullen* patient child” (cap.4, 79), que para Fernando de Macedo se torna “um menino casmurro e resignado” (cap.4, 45), tradução que coloca a ênfase na teimosia da criança, enquanto Ana Maria Chaves prefere dar relevo à taciturnidade que também caracteriza esta personagem: “uma criança macambúzia e demasiado passiva” (cap.4, 62). Por outro lado, quando Nelly se interroga sobre a estranha afeição que o velho Earnshaw desenvolvera por “the *sullen* boy” (cap.4, 79), verificamos que é agora na tradução mais antiga que se destaca o carácter sorumbático de Heathcliff – “naquele menino taciturno” (cap.4, 46) – ao passo que na mais recente se opta por dar relevo ao conteúdo lexical de *sullen* que aponta para um temperamento difícil – “naquele rapaz intratável” (cap.4, 63).

Quando sente a morte a aproximar-se, é Cathy quem apela ao seu amado que se afastara em silêncio para junto da lareira, dizendo-lhe que aquele não é o momento para se fechar no seu mutismo: “Heathcliff, dear! you should not be *sullen* now!” (cap.15, 197) Os dois tradutores evidentemente impedidos pelo contexto da cena e pelo facto de o adjectivo ocorrer numa fala da personagem de empregarem para esta ocorrência de *sullen* qualquer um dos equivalentes por que anteriormente optaram, interpretam o silêncio de Heathcliff como reacção irada à acesa discussão que se desenrola entre os dois protagonistas. É assim que Ana Maria Chaves propõe: “Heathcliff, meu querido,

não fiques zangado,” (cap. 15, 196) e Fernando de Macedo, sempre menos incisivo, prefere “Meu querido Heathcliff, não fiques mais aborrecido.” (cap.15, 174).

No que diz respeito às duas ocorrências de *surly*, sinónimo de *sullen* que acentua a qualidade de alguém que não é amigável, é de notar que a tradução mais antiga é sensível à ligeira diferença entre os dois adjectivos, apresentando “impertinente dono” (cap.1, 11) como equivalente da sequência “*surly* owner” (cap.1, 46) com que Lockwood qualifica o seu senhorio, logo na primeira visita, enquanto a mais recente prefere apostar na aproximação entre *sullen* e *surly*, propondo “sorumbático proprietário” (cap.1, 22 – 3). Na segunda ocorrência deste adjectivo, na já mencionada cena em que Nelly aconselha o jovem Heathcliff a mostrar-se menos carrancudo e desconfiado, diz-lhe ainda que aprenda a “smooth away *the surly wrinkles*” (cap.7, 97), sequência que Fernando de Macedo, numa tradução que gerou em nós alguma perplexidade, recria como “rugos melancólicos” (cap.7, 64) e da qual Ana Maria Chaves retém unicamente o substantivo – rugos (cap.7, 86).

O último destes adjectivos, relevante também na caracterização do temperamento pouco sociável de Heathcliff, é *sulky* adjectivo que aponta como os dois anteriores para o carácter pouco comunicativo da personagem que qualifica. Nos dois exemplos em que ocorre, é traduzido por ambos os tradutores por meio do equivalente amuado, excepto quando, para a pergunta de Cathy “What are you *sulky* for?” (cap.7, 94), Fernando de Macedo prefere optar por zangado, realçando não a recusa de Heathcliff em falar, mas a sua ira.

Feita a análise, caso a caso, dos adjectivos que são recorrentes na caracterização do protagonista de Wuthering Heights, o que se evidencia primeiramente é o facto de nas duas traduções analisadas não haver, ao nível da reconstituição da personagem nos textos de chegada, significativo afastamento em relação ao Heathcliff de Emily Brontë.

De facto, e embora de formas distintas, o contributo dos adjectivos que aqui tratámos é em termos de caracterização de personagem equivalente nos três textos. Nestes, somos confrontados com exemplos através dos quais, por meio de estilos e estratégias diversas, se vai desenhando uma personagem que incorpora física e psicologicamente a simbologia negativa tradicionalmente atribuída a tudo o que é escuro, misterioso, violento e selvagem.

Se no texto original de Wuthering Heights a construção dessa simbologia deriva, se bem que apenas parcialmente, da reiteração de determinados adjectivos, não podemos afirmar que o mesmo aconteça, segundo os mesmos processos, nas duas traduções em estudo. É verdade que negro, adjectivo que em língua portuguesa está conotado com o mal, é o lexema mais vezes usado pelos tradutores para traduzir *black* e não deixa de ser também verdade que para a tradução das ocorrências de *bad* os dois textos de chegada optam diversas vezes por vocábulos em que a ideia de mal está sempre presente, o que nos poderia levar a falar de alguma sensibilidade da parte dos tradutores para este aspecto da construção da personagem principal. No entanto, no que respeita aos outros adjectivos analisados, especialmente nas ocorrências em que contexto e co-texto se sobrepõem ao sentido do lexema, verifica-se que as opções de cada um dos tradutores são outras. Como se depreende da exposição que aqui apresentamos, a não reiteração dos adjectivos recorrentes no original encontra, salvo nos exemplos assinalados, justificação na interpretação que os tradutores fazem do co-texto ou da cena em que os adjectivos são empregues, como é o caso dos equivalentes escolhidos para a terceira ocorrência de *sullen*.

Por outro lado, se na tradução mais antiga podemos falar de uma maior predisposição do tradutor em procurar manter as reiterações de adjectivos que verificámos no texto de Emily Brontë – como acontece, por exemplo, com a repetida

tradução de *savage* por selvagem – predisposição que poderia ser tomada como indicadora de que Fernando de Macedo, ao nível da palavra, é um tradutor mais fiel, na tradução de 1993 verificamos que apesar de encetar a reconstrução de um texto, na qual ao nível dos microestruturadores o afastamento do texto de partida é mais acentuado, Ana Maria Chaves privilegia claramente a expressividade, traduzida em vocábulos como, por exemplo, macambúzio, ou arisca. Esta preferência da tradutora seria, em nosso entender, reveladora de uma opção de posicionamento mais autónomo em relação ao texto de partida aproximando-o do leitor – opção evidenciada ainda nas mencionadas inclusão ou eliminação de segmentos de informação por parte desta tradutora – ao contrário da de Fernando de Macedo que caminharia mais no sentido da condução do leitor ao texto de partida. No entanto, parece-nos também desde já significativo o que acontece nas traduções das ocorrências do adjetivo *hard* e dos substantivos, verbo e advérbio com a mesma raiz. Assim, e apesar de ambos os tradutores preferirem não repetir o mesmo adjetivo, substantivo, verbo ou advérbio, as soluções de tradução que apresentam diferem visivelmente. Na tradução de Fernando de Macedo, esta característica do protagonista, sempre que referida no original por meio de *hard* ou outro lexema com a mesma raiz, é veiculada ao leitor do texto de chegada numa reconstituição em que Heathcliff reaparece como um homem **duro**, nas palavras de Nelly, que olha com **cinismo** para a mulher indefesa que está apaixonada por ele, que foi uma criança **endurecida** pelo sofrimento a que Hindley o sujeitara, que **resiste** sem um queixume à doença de que é acometido e que, finalmente, mostra **coragem** ao receber a notícia da morte da amada. Começando também na tradução de Ana Chaves por ser descrito como um homem **duro**, Heathcliff fita a apaixonada Isabella **demoradamente**, os maus tratos infantis tornam-no uma criança **arisca**, à doença resiste graças à sua **fibra** e ante a morte de Cathy demonstra a sua **resistência**. Apesar

de ainda nesta sequência ser possível determinar uma maior proximidade da tradução mais antiga em relação ao original ao nível da palavra, verifica-se também que é esta a tradução mais interpretativa, no sentido em que o tipo de equivalentes que prefere é mais explicativo e determinativo em relação aos traços de personalidade que pretende veicular, contrastando com o carácter mais neutro mas não menos expressivo dos equivalentes propostos na tradução mais recente e que, quanto a nós, não significa maior liberdade de recriação por parte de Fernando de Macedo mas antes maior preocupação em não deixar escapar nenhum dos sentidos que as palavras do original possam porventura conter.⁴³

2. Adjectivos que Apresentam o Mesmo Equivalente na Língua de Chegada

Neste segundo sub-grupo de análise, propomo-nos tratar o conjunto dos exemplos que no *corpus* das sequências de adjectivos e substantivos que concorre para a caracterização de Heathcliff, apresentam nas traduções de 1941 e de 1993 o mesmo equivalente. Num primeiro ponto, iremos ocupar-nos daqueles adjectivos que, por revelarem grande proximidade aos níveis do significante e do significado nas línguas de partida e de chegada ou por serem empregues denotativamente são objecto da mesma solução de tradução. Seguidamente, passaremos a tratar um outro grupo de adjectivos para os quais os dois tradutores de Wuthering Heights propõem o mesmo equivalente revelador de alguma transformação em relação ao texto original, sobretudo ao nível morfossintáctico.

43) Estas duas posições distintas dos tradutores em relação ao texto de partida, parecem apontar para os dois modos distintos de traduzir que, na terminologia de Newmark, correspondem à tradução semântica e à tradução comunicativa; a este respeito, veja-se Capítulo I, ponto 2.1.

2.1. Adjectivos em que se Verifica Correspondência entre o Texto Original e as Duas Traduções

No entender de Peter Newmark, uma tradução está sempre mais próxima do enunciado original do que qualquer sinónimo ou paráfrase que veicule o mesmo conteúdo na língua de partida e é essa proximidade que nos ocupará nos exemplos que se seguem. A afirmação de Newmark, considerada dogmática por aqueles teóricos da tradução que sobrepõem a qualidade estética e literária do texto de chegada à fidelidade ao original, como é o caso de Barnstone, aceitam ser aquela normalmente verdadeira quando se está em presença de cognatos entre as duas línguas.⁴⁴

Dada a raiz latina comum ao inglês e às línguas românicas e estando nós em presença de duas traduções que não distam mais de cento e cinquenta anos do texto original, não nos parece estranho sermos confrontados com ocorrências de adjectivos para os quais ambos os tradutores encontram o mesmo equivalente, nomeadamente nos casos em que o adjectivo é empregue com o seu sentido denotativo e em que é possível na língua de chegada fazer-lhe corresponder um adjectivo muito próximo aos níveis do sentido, da grafia e do som. Ilustrativos deste tipo de correspondências, verificamos as ocorrências dos adjectivos *insolent*, *insensible*, *vindictive*, *violent*, *diabolical*, *decent* e *poor*, cujos empregos e respectivas traduções passamos a apresentar, começando por aqueles que expressam qualidades negativas da personagem:

“He was not *insolent* to his benefactor; he was simply *insensible*,” cap.4, 80 - 81

“Não era insolente para com o seu benfeitor; era simplesmente insensível,” cap.4, 40

“Não que Heathcliff fosse insolente para com o seu benfeitor; apenas se mostrava insensível.” cap.4, 63

“...that I really thought him *not vindictive*” cap.4, 81

“...que eu, na verdade, não pensava que ele fôsse vingativo.” cap.4, 47

“...aprendi a olhar para ele como uma pessoa não vingativa.” cap.4, 65

44) Sobre cognatos, ver Nota 30, 57.

“...Heathcliff’s *violent nature* was not prepared to endure the appearance of impertinance” cap.7, 99

“...o gênio violento de Heathcliff não estava preparado para suportar a aparente impertinência” cap.7, 66

“...o feitio violento de Heathcliff não estava preparado para ouvir gracejos” cap.7, 87

Deste primeiro grupo de exemplos, em que Heathcliff ainda jovem é caracterizado pela voz de Nelly, destaca-se a sensibilidade dos dois tradutores para a raiz latina dos adjectivos empregues e para a correspondência entre significados denotativos nas duas línguas de trabalho que se manteve ao longo dos anos que separam a escrita do romance da tradução mais recente. De salientar contudo, no primeiro exemplo do quadro, que o adjectivo *insensible* acentua fundamentalmente os traços semânticos de alguém que não é afectado ou não tem consciência de algo, enquanto insensível acentua o sema de “não sensível”, ou seja, é empregue para qualificar alguém não dotado de sensibilidade, qualidade que em língua inglesa se aproxima mais da denominada por *insensitive* (“someone who is unaware of other people’s feelings and unable to see when they have upset or annoy them”, Collins, 753), adjectivo não escolhido pela autora. A a nosso ver, a correcção da escolha dos dois tradutores não é invalidada por esta ligeira matização semântica dos adjectivos, pois Nelly descreve uma criança abandonada cumulada de carinhos e atenções pelo velho Earnshaw e que, consciente do ascendente que detém sobre o seu benfeitor, só demonstra indiferença. É possível que quando Ana Maria Chaves prefere dizer que Heathcliff se mostra insensível em lugar de afirmar que a insensibilidade é característica dele, tenha sido motivada por esta leve distinção semântica. Por outro lado, parece-nos que quando, no segundo exemplo, a tradutora opta por uma ordem sintagmática mais literal em relação ao original substituindo “*not vindictive*” por “não vingativa”, se está em presença de um fenómeno de interferência o qual diz Newmark, é aconselhável evitar, sendo que a tradução mais antiga no nosso entender veicula o mesmo sentido por meio de uma

ordem frásica mais fluente.⁴⁵ Do terceiro exemplo citado, destaca-se unicamente a preferência da tradutora de 1993 por um substantivo que acompanha o adjectivo violento – feitio – que pode considerar-se mais neutro em termos de expressividade do que o escolhido por Fernando de Macedo – génio.

O outro adjectivo que concorre para a caracterização de Heathcliff na sua dimensão de herói satânico ocorre quatro vezes, ao longo dos primeiros dezasseis capítulos:

	“he interrupted with <i>an almost diabolical sneer</i> on his face.” cap.2, 55
	“interrompeu êle, com <u>uma risada quási diabólica</u> .” cap.2, 19
	“interrompeu ele, com <u>um sorriso quase diabólico</u> .” cap.2, 34
	“it appeared as if the lad <i>were possessed of something diabolical</i> ” cap.8, 106
	“parecia que o rapaz estava <u>posseído do demónio</u> .” cap.8, 73
	“parecia que Heathcliff tinha sido <u>possuído pelo demónio</u> ” cap.8, 95
188	“I just hope, I pray that he may forget his <i>diabolical prudence</i> , and kill me!” cap.14,
165	“Desejo, rogo ao céu que êle se esqueça da sua <u>diabólica prudência</u> e me mate!” cap.14,
187	“Só espero, e rezo, para que ele descure a sua <u>prudência diabólica</u> e me mate!” cap.14,
	“That is <i>the most diabolical deed</i> that ever you did.” cap.15, 199
	“É êste <u>o seu pior malefício</u> .” cap.15, 176
	“Este é <u>o acto mais diabólico</u> que o senhor cometeu em toda a sua vida.” cap.15, 199

Da análise destes quatro exemplos, verifica-se, no primeiro e no terceiro, que os dois tradutores não têm dúvidas em traduzir literalmente o adjectivo *diabolical*, apesar de verificarmos ainda que na tradução mais recente do primeiro exemplo a tradutora emprega novamente um substantivo mais neutro – sorriso – e que Fernando de Macedo, no terceiro, opta por antepor o adjectivo ao substantivo, construção típica da língua inglesa que, em língua portuguesa, se reveste de conotações expressivas. No segundo exemplo do quadro acima, é interessante verificar como os dois tradutores concordam em concretizar a entidade de que o protagonista está possuído em lugar de, como faz

45) Cf. Capítulo I, 2.1.

Brontë, simplesmente aludir a algo de diabólico que altera o comportamento daquele, concretização a nosso ver relacionada com a obediência a normas da língua de chegada as quais além de terem fixado que é o demónio quem possui o ser humano, resultam em expressões mais concisas e fluentes que as conseguidas numa tradução mais literal. O último deste grupo de exemplos, parte do apelo desesperado de Nelly a Heathcliff para que este abandone o quarto em que Cathy agoniza por Edgar estar prestes a chegar, parece-nos reiterar uma característica do estilo de Fernando de Macedo; de facto, a exclamação de Nelly na tradução mais antiga em que o carácter diabólico é substituído pela qualidade da maldade, redundando numa expressão bastante mais rebuscada e inflamada e, diríamos menos natural do que a solução mais literal e mais próxima do discurso oral proposta por Ana Maria Chaves.

De entre os adjectivos que, por não caracterizarem negativamente o protagonista de Wuthering Heights concorrem para a inversão da simbologia das personagens ao nível do romance a que aludimos na Introdução, destacamos as ocorrências de *decent* e especialmente de *poor*. Quando, na sequência de uma carta de Isabella, já casada com Heathcliff, Nelly a visita em Wuthering Heights, apercebe-se da degradação física e emocional em que os habitantes da casa mergulharam e que contrasta vivamente com a aparência de Heathcliff, comentando ser este “the only thing there that *seemed decent*,” (cap.14, 184). Neste emprego do adjectivo, os dois tradutores optam pela tradução mais literal que resulta, a nosso ver, por também na língua portuguesa decente poder ser usado para caracterizar a aparência exterior – qualidade de que este exemplo é ilustrativo – tanto quanto uma qualidade moral que inclui os semas de honestidade e decoro. E é exactamente numa outra ocorrência deste adjectivo, num momento do romance em que Heathcliff é confrontado com a transformação de Cathy aquando do regresso desta da sua primeira estadia em Thrushcross Grange e em que chega a pensar

em modificar-se para que não se desfça o laço entre os dois, que o referido adjectivo é empregue veiculando simultaneamente qualidades exteriores e interiores, no pedido que Heathcliff faz a Nelly: “Nelly, *make me decent*, I’m going to be good.” (cap.7, 96) Assim, a tradução mais literal de Ana Maria Chaves: “- Nelly, faz de mim uma pessoa decente. Prometo que me vou portar bem.” (cap.7, 85) estará mais em consonância com o original por permitir ao leitor interpretar o desejo de Heathcliff como a vontade de cuidar a sua aparência mas também de modificar a sua índole, do que a solução de Fernando de Macedo que fixa unicamente a mudança exterior e que além do mais transforma a vontade de Heathcliff em aproximar-se da esfera do bem (mundo a que ele não pertence e que nesse momento fascina Cathy) na qualidade da ponderação: “- Nelly, torne-me apresentável. Resolvi ser sensato.” (cap.7, 63) Uma vez mais, se destaca aqui o estilo mais elaborado de Macedo em contraste com o registo mais coloquial e até infantil preferido na tradução mais recente, a qual não deixa desaparecer a referência relevante à oposição bem/mal.

O adjectivo *poor* é empregue seis vezes a propósito da personagem de Heathcliff, cinco das quais não com o sentido primeiro que lhe é atribuído – pessoa de poucas posses – mas como sinónimo de infeliz ou miserável, integrando-se deste modo no grupo de adjectivos que concorrem para despertar a simpatia do leitor por uma personagem privada de afecto e sujeita desde tenra idade a maus tratos, em certa medida justificando as suas acções e o seu temperamento violento e implacável. Não é de estranhar, portanto, que na tradução desses cinco exemplos Macedo e Chaves proponham soluções praticamente idênticas. Assim, para as ocorrências: “*Poor* Heathcliff”, “*Poor* fatherless child” e “the *poor* lad”, os dois tradutores concordam nas seguintes soluções: “Pobre Heathcliff”, “Pobre orfão” e “pobre rapaz”; a anteposição do adjectivo nestes exemplos não é espelho de qualquer interferência da língua de partida

na tradução, mas plenamente justificada pelo valor afectivo que confere à expressão.⁴⁶

Quando Nelly se refere a Heathcliff e a Cathy que conversam através da porta que os separa, dizendo “I let *the poor things* converse unmolested” (cap.7, 101) e quando, ao comunicar àquele a morte da amada, se compadece com o seu sofrimento, comentando para si própria: “*Poor wretch!*” (cap.16, 203), os dois tradutores, apesar de preferirem não empregar novamente o adjectivo pobre, encontram assim mesmo soluções que recuperam o sentido anteriormente atribuído ao adjectivo, por meio de expressões com que pretendem expressivamente traduzir a emoção do narrador face a seres que são dignos de pena. No primeiro destes dois exemplos, Cathy vai ter com Heathcliff encarcerado por ter agredido Edgar, e Nelly deixa-os na conversa; Fernando de Macedo opta por omitir a sequência de adjectivo e substantivo – “Deixei que conversassem à vontade,” (cap.7, 68) – enquanto Ana Maria Chaves reorganiza os elementos frásicos de molde a tornar ainda mais expressivo o sentimento transmitido pela narradora: “Coitadinhos! Deixei-os ficar a conversar em sossego” (cap.7, 89). No segundo exemplo, os dois tradutores recuperam expressivamente a mesma emoção de Nelly, apesar de na tradução mais recente, em nossa opinião, essa expressividade ser mais nítida: a proposta de Macedo – “Coitado!” (cap.16, 180) – não é perpassada pela mesma emoção da de Chaves – “Pobre diabo” (cap.16, 204).

O sexto exemplo do emprego do adjectivo *poor* é objecto de traduções muito diferentes, em virtude de já não ser sinónimo de infeliz mas remeter para o adjectivo composto “poor-spirited”, qualificador de alguém que é tímido ou tem falta de coragem. A ocorrência, inserida no discurso em que Nelly exorta Heathcliff a não desistir de

46) Rodrigues Lapa, Estilística da Língua Portuguesa (Lisboa: Seara Nova, 1973) 137 diz assim, a propósito de um exemplo de anteposição do adjectivo pobre: “Na verdade, aquele «*pobre rapaz*» pode ser agora um rapaz imensamente rico. E o adjectivo e toda a frase aparecem-nos impregnados de sentimento, de compaixão. Tudo isto se obteve com a colocação do adjectivo antes do substantivo.”

Cathy, neste ponto da narrativa mais interessada no louro e simpático Edgar, é objecto de duas traduções interessantes:

“Oh, Heathcliff, you are showing a *poor spirit*!” cap.7, 97

“-Oh! Heathcliff, que falta de coragem tu revelas!” cap.7, 64

“- Então, Heathcliff, que personalidade é a tua?” cap.7, 86

Para além de se salientar o facto de ambos os tradutores terem contornado a associação, em nosso entender errada, que seria possível estabelecer entre *poor spirited* e pobre de espírito, por em língua portuguesa esta expressão conotar com uma pessoa demasiado ingénua, o que se nos afigura destacar-se das soluções encontradas é o facto de uma vez mais sempre que a tradução coloca dificuldades e uma solução mais literal não é possível, Macedo tender a ser mais concreto e explicativo ao fixar uma qualidade (ou a ausência dela) de um conjunto de traços que formam um carácter, enquanto Ana Maria Chaves prefere uma solução mais neutra deixando alguma margem de interpretação ao leitor.

Feita a exposição das correspondências entre original e traduções para os adjectivos que podem considerar-se cognatos entre as duas línguas, deparamos com um outro grupo de adjectivos em que os tradutores concordam numa mesma solução de tradução. Além dos adjectivos *dirty* e *mad*, traduzidos por Macedo e Chaves sem distinção como sujo e louco, deste grupo salientam-se sequências de adjectivo e substantivo ou adjectivo e adjectivo para as quais os dois tradutores não hesitam na escolha do equivalente:

“an exhibition of *bad temper*” cap.7, 95

“aquele acesso de mau humor” cap.7, 61

“tamanha manifestação de mau humor” cap.7, 83

“the master, irritated at seeing him *clean and cheerful*,” cap.7, 98

“o patrão, irritado por o ver limpo e alegre,” cap.7, 65

“O patrão, irritado por ver Heathcliff tão limpo e alegre,” cap.7, 87

“It was a *deep voice*, and *foreign* in tone,” cap.10, 132

“Era uma voz grave, de acento estrangeiro,” cap.10, 102

“Era uma voz grave, com sotaque estrangeiro,” cap.10, 125

"I distinguished *a tall man*" cap.10, 132

"vi um homem alto" cap.10, 102

"divisei um homem alto" cap.10, 125

"the other for Heathcliff and myself, being of *the lower orders*." cap.10, 134

"outra para Heathcliff e para mim, que somos da plebe." cap.10, 104

"e outra para o Heathcliff e para mim, que pertencemos à plebe." cap.10, 128

Embora com cinquenta anos de distância, o facto de as duas traduções concordarem em soluções idênticas para as expressões acima poderá resultar de podermos possivelmente considerá-las correspondências equivalentes, ou seja, expressões que mesmo quando descontextualizadas se traduzem da mesma forma e de entre as quais consideramos especialmente ilustrativos o terceiro e o quarto exemplos; ou de pelo menos podermos falar de palavras que muitas vezes surgem associadas formando uma expressão frequente na língua de chegada.⁴⁷ Não significa isto, contudo, que não tivesse sido possível aos tradutores encontrarem para cada um dos adjectivos em questão outros equivalentes na língua de chegada, mas sim que quando constituindo uma expressão se torne improvável que sequências como *clean and cheerful*, *a tall man* ou *a deep voice* venham a ser traduzidas por meio de quaisquer outros equivalentes. O mesmo não poderemos afirmar, estamos em crer, para o primeiro exemplo em que a *bad temper* corresponde a expressão mau humor, até porque em outros pontos da narrativa em que a mesma sequência de adjectivo e substantivo é empregue por Emily Brontë para caracterizar o temperamento de Heathcliff, os tradutores apresentam soluções divergentes. De particular interesse, reveste-se a mesma opção nas duas traduções para a sequência *the lower orders* - a nosso ver, aquela que com maior probabilidade poderia dar azo a traduções diferentes - e que acreditamos é motivada não por constituir propriamente uma correspondência equivalente, mas antes pelo co-texto em que está inserida. A referida expressão é proferida na fala irónica de Cathy, da primeira vez que recebe Heathcliff em Thrushcross Grange, ao ser confrontada com o desagrado do

47) Sobre correspondências equivalentes, veja-se o ponto 2.1.

marido por este pretender receber o visitante na cozinha – segundo Edgar, o lugar apropriado para receber alguém que não pertence ao seu círculo social – dá a Nelly ordem para colocar duas mesas na sala: “one for you master and Miss Isabella, being *gentry*; the other for me and Heathcliff, being of *the lower orders*.” O que, em nossa opinião, leva os dois tradutores a optarem pelo substantivo plebe é então a oposição desde logo reconhecida entre os dois estratos da pirâmide social – os nobres (na tradução mais antiga) ou a fidalgua (na opção da tradução mais recente) e o povo.

No conjunto dos exemplos cuja análise acabámos de desenvolver, verificamos em termos gerais que os adjectivos tratados, quer pela proximidade de significantes e significados que apresentam entre as duas línguas fruto de uma mesma raiz latina, quer pelo facto de se enquadrarem em expressões que tendem a ser de uso frequente na língua de chegada, não colocaram aos tradutores dificuldades significativas, nem nas suas traduções se reflectem alterações passíveis de interpretação ao nível do desfaseamento temporal. O que por outro lado poderá neste grupo de exemplos, ser ilustrativo do desfaseamento temporal entre as duas traduções, evidenciado nos exemplos que levantam aos tradutores alguma dificuldade, prende-se com uma maior preocupação do tradutor de 1941 em ser fiel ao texto original, manifestada, como referimos, tanto na tendência para fixar com precisão um dos sentidos possíveis do adjectivo como, ao nível da ordem frásica, na opção por antepor o adjectivo, preocupação que contrasta com o tom menos rebuscado adoptado na tradução de 1993 e na preferência nela por substantivos mais neutros que abrem caminho a interpretações diversificadas por parte dos leitores. De notar que não entendemos aqui fidelidade como sinónimo de literalismo, já que, neste grupo de sequências de adjectivo e substantivo, é na tradução mais recente que se salienta um maior número de vezes a tendência para traduzir literalmente o adjectivo.

2.2. Adjectivos em que se Verifica Afastamento das Duas Traduções no Mesmo Sentido

Este grupo de exemplos, embora constituído por um número reduzido de ocorrências, para as quais os tradutores concordam numa mesma solução de tradução que de alguma forma se afasta do sentido com que o adjectivo é empregue no texto de partida, ou em que ambos realizam uma mesma alteração morfossintáctica, justifica-se exactamente por permitir considerar sobre as razões que subjazem a uma mesma escolha por parte de dois tradutores que não trabalham num mesmo contexto de chegada, quando constitui a solução mais literal.

No domínio da análise lexical, encontramos somente dois exemplos nos quais os tradutores convergem em opções que não respeitam a significação, em nosso entender, patente no emprego do adjectivo no texto original. O primeiro destes dois exemplos tem lugar logo na primeira impressão que Lockwood transmite ao leitor sobre Heathcliff, enquanto o segundo ocorre no discurso inflamado de Cathy ao tentar convencer a cunhada Isabella de que Heathcliff não é um diamante em bruto mas antes um homem brutal, sem educação ou delicadeza:

<p>“my landlord – <i>the solitary neighbour</i> that I shall be troubled with.” cap.1, 45 “meu senhorio, o <u>único vizinho</u> que perturbará a minha solidão.” cap.1, 9 “meu senhorio – o <u>único vizinho</u> que poderá perturbar o meu isolamento.” cap.1, 21 “Tell her what Heathcliff is – <i>an unreclaimed creature</i>” cap.10, 141 “Dize-lhe quem é Heathcliff: <u>um enjeitado</u>” cap.10, 112 “Diz-lhe que espécie de homem é o Heathcliff: <u>um enjeitado</u>” cap.10, 136</p>

No primeiro exemplo aqui citado, não podemos falar propriamente de um afastamento das traduções em termos da significação do adjectivo, já que a *solitary* correspondem os sinónimos *lonely* mas também *single* e *sole*, sendo o adjectivo, neste exemplo, empregue não com o seu sentido primeiro, mas referindo-se a alguém que além de Lockwood é o único ser humano a habitar um local ermo. Por outro lado, é

também notória a preferência da autora por este adjectivo e não, por exemplo, por *single* ou *sole*, opção que poderá ser interpretada como uma forma de, desde o início da narrativa, transmitir ao leitor uma das características mais marcantes de Heathcliff e de Wuthering Heights: o protagonista é um solitário – adjectivo de raiz latina que aos níveis do significante e do significado é correspondente de *solitary*, pois designa alguém ou algo “que vive em solidão; só; ermitico; que evita a convivência; ermo; despovoado” (D.L.P., 1549). A opção dos tradutores por único em lugar de solitário terá tido por base, estamos em crer, uma estratégia de fluência, aliada ao facto de terem interpretado o emprego do adjectivo neste exemplo como referindo, em primeiro lugar, o facto de Heathcliff ser o único vizinho de Lockwood e não o de ser um homem só. Conscientes, apesar disto, da plurissignificação do adjectivo na referida ocorrência, ambos tentam recuperar o conceito de solidão transportando-a para o próprio Lockwood – “a minha solidão/o meu isolamento” – estratégia que tem por base a trama do romance (sabemos que Lockwood aluga Thrushcross Grange para escapar ao convívio social) mas que não deixa de constituir uma alteração à caracterização que Brontë enceta no primeiro parágrafo, do primeiro capítulo, da sua obra: a de Heathcliff e não a do seu inquilino.⁴⁸

No segundo exemplo apontado, o afastamento dos tradutores em relação ao sentido da sequência *an unreclaimed creature* a qual, na nossa interpretação, designa um ser que não tem salvação ou remissão, torna-se muito mais evidente.⁴⁹ Na verdade, em língua portuguesa, enjeitado diz-se daquele “que foi abandonado pelos pais, exposto” (D.L.P., 620) e, apesar de sabermos que Heathcliff é encontrado sozinho a vaguear nas ruas de Liverpool, nada é adiantado sobre o que terá acontecido aos seus

48) A opção pela fluência na língua de chegada é tratada nomeadamente no ponto 2.3; sobre a plurissignificação, veja-se ponto 2.2.

49) O dicionário monolíngue diz o seguinte sobre um emprego, já em desuso, do verbo *reclaim*: “If you reclaim a person, you cause them to end their bad or criminal behaviour”; de notar que este verbo indica também a acção de tornar arável terra para cultivo, o que, na nossa opinião, é também relevante, pois Brontë por diversas vezes caracteriza os seus protagonistas comparando-os a elementos naturais. Cf. Collins, 1202.

pais. Da motivação que terá presidido à opção dos dois tradutores não poderemos dar conta, por não termos encontrado em dicionários mono e bilingues justificação para ela, bem como por não ser possível do co-texto da cena em que se insere ou sequer do contexto mais amplo do romance retirar elementos que permitam a aproximação entre *unreclaimed* e enjeitado. A pessoa que Cathy descreve à cunhada é um homem sem remissão, educação ou carácter, que ela compara a um lobo e a quem não tem qualquer intenção de desculpar por ter sido abandonado em criança.

Os quatro exemplos que, a seguir, passamos a tratar, referem-se a alterações morfossintácticas similares que os dois tradutores de *Wuthering Heights* levam a cabo:

<p>“Yes, you had the reason of going to bed with <i>a proud heart</i> and an empty stomach,” cap.7, 97</p> <p>“Sim...teres ido deitar-te com <u>o coração cheio de orgulho</u> e o estômago vazio, é uma boa razão” cap.7, 63</p> <p>“Sim, imagino o que é ir para a cama com <u>o coração cheio de orgulho</u> e o estômago vazio” cap.7, 85</p>	<p>“it looked <i>intelligent</i>, and retained no marks of former degradation.” cap.10, 135</p> <p>“Revelavam sinais de <u>inteligência</u> e não denotavam indícios da antiga degradação.” cap.10, 105</p> <p>“adivinhou-se nela <u>inteligência</u> sem quaisquer sinais da degradação de outros tempos.” cap.10, 129</p>
<p>“Leaving aside the degradation of an alliance with <i>a nameless man</i>,” cap.10, 140</p> <p>“Pondo de parte a degradação dum casamento com <u>um homem sem nome</u>,” cap. 10, 110</p> <p>“Além da degradação social proveniente da união com <u>um homem sem nome</u>,” cap.10, 134</p>	<p>“he turned to her, looking absolutely <i>desperate</i>.” cap.15, 197</p> <p>“êe voltou-se para ela, mostrando uma expressão de completo <u>desespêro</u>.” cap.15, 174</p> <p>“Ele voltou-se para ela...com o semblante toldado pelo <u>desespero</u>.” cap.15, 197</p>

Nos primeiro e terceiro dos exemplos agora tratados, observamos que a uma sequência de adjectivo e substantivo corresponde, na língua de chegada, uma expressão encabeçada por um substantivo enquanto, nos segundo e último, a um adjectivo corresponde um substantivo em língua portuguesa. Se no que respeita ao primeiro exemplo a opção pela locução cheio de orgulho poderá estar ligada à oposição que se estabelece entre os adjectivos cheio e vazio, geradora de harmonia na construção da oração da língua de chegada (simetria que detectamos no texto original na repetição das

seqüências de adjectivo e substantivo), no caso do terceiro exemplo verificamos que só uma locução prepositiva pode substituir a seqüência de adjectivo seguido de substantivo. Nos restantes, vemos que quando designando expressões faciais ambos os tradutores preferem um substantivo ao adjectivo empregue no texto de partida.⁵⁰

O último exemplo desta série é ilustrativo de uma omissão levada a cabo pelos dois tradutores sem razão aparente. Assim, na cena em que Heathcliff se defronta primeiro com Cathy e depois com o marido desta, quando Edgar entra na sala em que os dois discutem Heathcliff, de frente para a porta, faz sinal a Cathy para que se cale: “He saw the master first, and made *a hasty motion* that she should be silent;” (cap.11, 152). Nas duas traduções verifica-se a omissão do adjectivo *hasty*, sinónimo de *swift*, em nosso entender um adjectivo relevante na caracterização de uma personagem que não raras vezes se destaca pelo seu vigor e energia e que além do mais se prepara para enfrentar um novo conflito. Também a própria organização sintáctica das orações das duas traduções não constitui impedimento à inclusão de um adjectivo designador da rapidez do movimento; seguem as propostas das duas traduções:

“Foi o primeiro a avistar Linton e <u>fêz sinal</u> a Catarina para se calar.” cap.11, 124 - 5 “Heathcliff foi o primeiro a ver Edgar e <u>fez sinal</u> a Catherine para que se calasse,” cap.11, 149
--

Se não entrarmos em linha de conta com esta omissão e com a tradução de *unreclaimed* por enjeitado, o que se nos afigura concluir, mau grado o número de exemplos tratados não ser significativo, será que, quer na opção lexical em que a *solitary* corresponde único, quer nas alterações morfossintácticas, é possível que os tradutores tenham sido sensíveis a normas de estilo e organização do discurso na língua de chegada que se mantiveram constantes ao longo dos últimos cinquenta anos e que teriam presidido a esta convergência de soluções nas traduções.

50) Segundo Lapa, 120 - 121, o processo de formação dos substantivos está intimamente ligado ao adjectivo, pelo que não há diferenças significativas entre estas duas classes de palavras: “A

Em termos da caracterização do protagonista de Wuthering Heights, diríamos simplesmente que, salvo as perdas dos semas de solitário, sem remissão e rápido nos exemplos tratados, não se verifica nas alterações morfossintáticas em que os dois tradutores concordam, nomeadamente na preferência por substantivos em lugar dos adjectivos do texto original, qualquer alteração na reconstrução desta personagem nos textos de chegada.

3. Adjectivos que Apresentam Equivalentes Distintos na Língua de Chegada

Para a análise deste terceiro grupo de exemplos que inclui sequências de adjectivos e substantivos para as quais os tradutores optam por soluções diferentes, constituído por um número muito maior de exemplos do que qualquer um dos anteriores, consideramos necessária a subdivisão do mesmo de molde a clarificar a sistematização que efectuámos e a relevância das diferentes soluções de tradução que a seguir apresentamos. Não perdendo de vista que a classificação por nós elaborada a partir dos exemplos retirados do romance Wuthering Heights tem uma importante componente arbitrária, além do que seria com certeza possível classificar um grande número de ocorrências de adjectivos em mais do que um dos sub-grupos que delineámos, acreditamos assim mesmo que as ilações que pretendemos tirar desta análise contrastiva de diferentes soluções de tradução quanto ao carácter datado da tradução se evidencia na sistematização agora proposta.

É assim que, num primeiro momento, passaremos a analisar aqueles exemplos nos quais as duas soluções de tradução distintas podem ser consideradas sinónimas, ou

própria origem do nome tem mais de adjectivo do que de substantivo. Com efeito, ao princípio, todos os seres foram designados por uma qualidade fundamental que os caracterizava.”

pelo menos parassinónimas, para em seguida distinguir entre elas as que privilegiam a literalidade do signo linguístico em contraste com as que preferem optar pela naturalização do discurso na língua de chegada, as que preferem a expressividade em oposição às que escolhem um adjectivo mais neutro, ou aquelas ocorrências em que o adjectivo traduzido actualiza um registo corrente da língua a que contrapomos as soluções em que o tradutor opta por um registo mais erudito.⁵¹

Na segunda parte desta sistematização, incluiremos os exemplos em que a tradução do adjectivo é espelho fundamentalmente da interpretação dos tradutores e da fixação feita por cada um deles de um dos sentidos do adjectivo no contexto da oração ou da cena a que se reporta. Além das ocorrências em que, por questões de expressividade ou necessidade de clarificação do período os tradutores recorrem a expansões, abordaremos ainda um grupo de exemplos nos quais é nítido o significativo afastamento numa ou nas duas traduções dos adjectivos em relação ao sentido que aqueles tomam no co-texto em que estão inseridos.

3.1. Análise Contrastiva de Estratégias Tradutórias Distintas na Recriação de Sequências de Adjectivo e Substantivo

Damos início à análise deste conjunto de ocorrências considerando um grupo de vinte exemplos em que as soluções de tradução propostas nas edições de 1941 e de 1993 se podem considerar sinónimas no discurso e nas quais os lexemas escolhidos

51) Reportamos para a distinção entre sinónimos e parassinónimos estabelecida por R. Galisson e D. Coste, Dicionário de Didáctica das Línguas (Coimbra: Almedina, 1983) 546 - 547: “Chamam-se parassinónimos os termos a que se pode atribuir o mesmo sentido mas cujas distribuições não são exactamente equivalentes. Parassinónimo distingue-se assim de sinónimo, designação aplicada a termos que têm o mesmo sentido e a mesma distribuição (emprego), isto é, comutáveis em todos os contextos e todas as situações. Como não se encontram sinónimos perfeitos, seria melhor falar apenas em parassinónimos ou em sinónimos no discurso.”

actualizam traços sémicos comuns e divergentes.⁵² Deste grupo, retiramos alguns exemplos que nos pareceram ilustrativos da forma como os dois tradutores nas escolhas lexicais que levam a cabo acentuam semas diferentes e nos os primeiros quatro, se inserem nos quatro capítulos iniciais da obra quando Lockwood é apresentado a Heathcliff equivocando-se sucessivas vezes quanto ao carácter deste. Contudo, a imagem que dele apresenta ao leitor desde os primeiros parágrafos do romance, transmite de imediato o poder e a insociabilidade que caracterizam o protagonista:

“*A capital fellow!*” cap.1, 45

“*!Que homem extraordinário!*” cap.1, 9

“*Um tipo formidável, este Heathcliff!*” cap.1, 21

“*I felt interested in a man who seemed more exaggeratedly reserved than myself.*” cap.1, 45

“*Sentia-me atraído para um homem que me parecia ainda mais absurdamente insociável do que eu.*” cap.1, 10

“*Acicatava-me a curiosidade este homem que parecia, se possível, ainda mais reservado do que eu.*” cap.1, 22

As soluções de tradução aqui reproduzidas são bem o reflexo das posturas distintas adoptadas pelos dois tradutores: se por um lado na tradução mais antiga se verifica uma maior colagem ao texto original, no que respeita à organização dos elementos na frase – vemos como a uma sequência de quantificador, advérbio e adjectivo, no segundo exemplo, corresponde uma sequência exactamente igual na tradução de 1941, ao passo que na mais recente o mesmo não acontece – na análise do conteúdo dos adjectivos por diferenciação, encontramos uma maior equivalência entre os elementos sémicos presentes nos lexemas do texto de partida e nos da tradução mais recente, do que entre o primeiro e a outra tradução. Se no primeiro exemplo a distinção entre as duas propostas de tradução para o adjectivo *capital* (expressivo de admiração ou aprovação) é subtil, por ser possível isolar em ambos os adjectivos – extraordinário e

52) Apoiamo-nos nas definições de Galisson para os conceitos de sema e lexema, entendendo o primeiro como a “Unidade mínima de significação, que não se pode realizar fora do quadro de uma unidade de significação maior do que ela: o semema.” 632 e o segundo como a “unidade lexical com duas faces (forma e conteúdo), ou signo mínimo de natureza não gramatical.” 430.

formidável – os traços sémicos de muito grande, excepcional e espantoso, já no segundo exemplo em que para a tradução de *reserved* são propostos os adjectivos insociável e reservado, se conclui rapidamente ser a segunda opção, cujo conteúdo semântico se caracteriza pelos traços de íntimo, que sabe guardar um segredo, cauteloso; a que está mais próxima de *reserved* do que a primeira, na qual se acentuam os semas de intratável e esquivo.⁵³

Ainda enquadradas na apreciação inicial que Lockwood faz do protagonista, encontram-se duas ocorrências do adjectivo *rough*, em duas falas seguidas daquele e de Nelly, sendo a primeira um comentário do inquilino de Heathcliff e a segunda o assentimento da narradora ao mesmo:

“*A rough fellow, rather, Mrs. Dean.*” cap.4, 76

“- Um sujeito um tanto rude, senhora Dean.” cap.4, 41

“- Um sujeito áspero.” cap.4, 59

“*Rough as a saw-edge, and hard as whinstone!*” cap.4, 76

“- !Rude como a fôlha duma serra e duro como o basalto!” cap.4, 41

“- Áspero como os dentes de uma serra e duro como pedra!” cap.4, 59

Na primeira ocorrência do adjectivo em questão, é patente que o tradutor mais recente tem em atenção a necessidade de o repetir na fala seguinte. Daí que a opção que faz por áspero, adjectivo designador da qualidade do que é desagradável ao tacto ou ao ouvido e que somente o uso consagrou como caracterizador do temperamento de alguém, funcione na língua de chegada melhor na segunda ocorrência do que na primeira, em que rude – entendido aqui como sinónimo de grosseiro ou malcriado – surge como a opção mais natural. Pelo contrário, considerar rude a folha de uma serra, como na tradução mais antiga, representa em nosso entender uma dissimilação. E é precisamente neste segundo exemplo que se salienta a forma como os dois tradutores

53) De notar, contudo, o facto de numa ocorrência posterior do adjectivo *reserved*, nenhum dos tradutores manter as soluções de tradução por que optara: “his naturally *reserved disposition*” torna-se na tradução mais antiga: “A sua reserva habitual” (tradução fluente embora não literal), e na mais recente: “o seu mau feitio natural” (tradução em que, a nosso ver, há alguma interferência do advérbio do original na opção por natural).

demonstram relutância em se afastarem do texto de partida a ponto de substituírem uma comparação que não é corrente na língua portuguesa – entre a rudeza/aspereza de alguém e os dentes de uma serra. Reforçando esta característica de Heathcliff, Nelly termina a frase comparando a dureza deste a um tipo de pedra. Também nesta oração o tradutor de 41 não altera qualquer uma das premissas da comparação, ao passo que a de 93 substitui *whinstone* por um hiperónimo, naturalizando a tradução.⁵⁴

Um outro exemplo em que se salienta a diferente interpretação que os tradutores fazem do enunciado apesar de as suas opções poderem ser consideradas sinónimas, é aquele em que Nelly descreve a aparência de Heathcliff, então com dezasseis anos, sujeito a constantes humilhações por parte de Hindley:

“without having bad features or being deficient in intellect, he contrived to convey an impression of inward and outward repulsiveness” cap.8, 108

“conquanto não tivesse más feições, nem fôsse desprovido de inteligência, arranjava entretanto maneira de dar uma impressão de repulsa moral e física.” cap.8, 75

“embora não fosse feio de todo, a verdade é que ... gerava uma sensação de repulsa física e psíquica.” cap.8, 97

Interessante nas duas soluções de tradução é constatar como para a sensação de repulsa que Heathcliff causa nos outros e que é apresentada como exterior (relativa à sua aparência) e como interior (relativa à sua personalidade), os dois tradutores não hesitam em chamar à primeira repulsa física, mas diferem na qualidade interior da sensação: Fernando de Macedo atribui-lhe uma qualidade moral e Ana Maria Chaves considera-a do foro da psique. Teremos oportunidade, mais à frente, de regressar a esta marca da tradução mais antiga que aparenta ser mais valorativa do que a do final do século vinte.

Em dois outros exemplos retirados da caracterização que Nelly faz de Heathcliff neste ponto da narrativa, a criada refere a degradação mental que acompanha a física referindo que ele apresenta “*an ignoble look*” (cap.8, 108), que na tradução de Fernando

54) Cf. Michael Metzeltin e Marcolino Candeias, *Semântica e Sintaxe do Português* (Coimbra: Almedina, 1982) 51: “quando um noema é contido classificatoriamente noutros diz-se que os

de Macedo resulta em: “A sua aparência era confrangedora.” (cap.8, 76) e na de Ana Maria Chaves em: “uma aparência ignóbil.” (cap.8, 98) e ainda o deleite com que o jovem procura despertar a aversão e não a estima de quem o rodeia:

“he took a *grim* pleasure, apparently, in exciting the aversion” cap.8, 108

“parecia sentir amargo prazer em excitar mais aversão” cap.8, 76

“sentindo, por isso, um prazer mórbido em despertar a aversão” cap.8, 98

No primeiro exemplo, cremos que é a tradução mais recente que melhor recria o adjectivo mesmo ao nível do significado. No segundo em que o adjectivo *grim* quando associado a comportamentos é sinónimo de *stern* ou *resolute* e empregue a respeito de alguém está preocupado ou irado com alguma coisa, é-nos difícil decidir entre qual das duas opções de tradução – amargo, que actualiza o traço sémico de tristeza, ou mórbido, que acentua o carácter doentio do prazer sentido pela personagem – melhor reconstroi o sentido textual do original. É nossa opinião apesar de tudo que a tradução mais recente ganha em expressividade e consequentemente no efeito que produz no leitor, em comparação com a mais antiga.

Já homem feito, Heathcliff é novamente objecto de caracterização por parte de Nelly, quando regressa a Thrushcross Grange. Dessa caracterização física destacamos:

“the cheeks were *sallow*,” cap.10, 132

“As faces eram lívidas,” cap.10, 102

“faces macilentas,” cap.10, 126

“the eyes *deep set* and *singular*” cap.10, 132

“os olhos enterrados e bem característicos” cap.10, 102

“olhos encovados e um olhar estranho” cap.10, 126

Nas traduções de *sallow* por macilentas e de *singular* por estranho, parece-nos ser na tradução de Ana Maria Chaves que com maior precisão se manifesta a equivalência entre o conteúdo semântico dos adjectivos nas duas línguas por meio da actualização, respectivamente, dos traços sémicos de doentio e cadavérico e pouco comum. No entanto, ao traduzir *eyes deep set* por olhos encovados, acreditamos que está a ser fixada uma interpretação não veiculada no original, pois na língua de chegada

encovados, além de determinar a posição dos olhos no rosto, é um adjectivo associado a um aspecto doente e Heathcliff é sempre vigoroso e saudável.

No que respeita ao carácter, vemos como para Isabella o protagonista aparenta ser “*an agreeable person*” (cap.10, 141), que Fernando de Macedo descreve como “uma criatura agradável” (cap.10, 112) e Ana Maria Chaves como “uma pessoa simpática” (cap.10, 135), destacando-se neste caso a proximidade de som e sentido entre o original e a tradução de 41 e a fluência e naturalização da tradução de 93. Quando Nelly visita Wuthering Heights a pedido de Isabella, que já não suporta as torturas a que é sujeita pelo marido, admira-se da transformação nele operada, no comentário seguinte:

<p>“he would certainly have struck a stranger as <i>a born and bred gentleman</i>” cap.14, 184 “que um estranho tê-lo-ia tomado certamente por <u>um cavalheiro de boa origem e educado</u>” cap.14, 160 “que um estranho o tomara a ele por <u>um cavalheiro de nascimento e educação</u>” cap.14, 182</p>

Considerando nós como aceitável e adequada a tradução mais recente, em termos de conteúdo e também de articulação sintáctica, pensamos também que na de 41 é possível detectar alguma redundância no emprego de boa origem por ser inerente ao estatuto de um cavalheiro o ser bem nascido, além de um certo desequilíbrio entre os elementos que compõem a totalidade da expressão em causa, por via da escolha de palavras que pertencem a classes morfológicas distintas, escolha que, na nossa opinião, não se relaciona com o espaço de tempo que nos separa desta tradução, mas antes constitui um desvio à norma, talvez motivado pelo facto de o texto ser precisamente uma tradução.

Da análise que levamos a cabo neste grupo de exemplos, nos quais apesar de encontrarem soluções diferentes os dois tradutores realizam opções sinónimas, verifica-se ao nível semântico-lexical ser a tradução mais recente que melhor veicula a informação contida nas sequências de adjectivos e substantivos do original, no sentido em que é nela que um maior número de vezes o lexema traduzido contém mais semas

comuns aos do lexema do texto de partida. Destaca-se ainda nesta tradução, uma maior preocupação com a eficácia do texto de chegada, no número de vezes em que a estrutura frásica do texto original é alterada em favor da fluência da construção e que contrasta com a literalidade ao nível sintagmático patenteado na tradução de Macedo. Finalmente, diríamos que se por um lado a tradução de 41 aparenta ser mais propícia à veiculação de considerações morais e a de 93 mais incisiva na escolha de adjectivos que amplificam na tradução as qualidades por eles designadas no original (como, por exemplo, na selecção de mórbido ou encovados), por outro lado, nenhum dos dois tradutores parece disposto a afastar-se radicalmente do texto de partida nomeadamente, por exemplo, no abandono da comparação entre a rudeza de alguém e os dentes de uma serra – comparação não natural na língua de chegada – através da criação de uma comparação ou metáfora capaz de produzir no leitor do texto-alvo um efeito outro que não a estranheza.⁵⁵

Tendo isolado um segundo grupo de adjectivos composto por dez exemplos, a partir do qual pretendíamos verificar de que formas as duas traduções oscilavam entre a literalidade ou a naturalização do discurso, tínhamos a expectativa, fundada na análise que temos vindo a desenvolver, que a tradução de Ana Maria Chaves fosse aquela em que mais nitidamente se desenhasse uma opção pela aceitabilidade ou, nas palavras de Toury, pela obediência a normas que orientam a tradução para a cultura de chegada.⁵⁶ De facto, é exactamente esta opção de base que viémos a encontrar nomeadamente nos exemplos que passamos a apresentar e a desenvolver; na primeira visita de Lockwood a Heathcliff, é contrariado que este lhe permite a entrada e quando Lockwood é atacado

55) Veja-se, a propósito, o ponto 2.3, referente às condicionantes que influenciam o trabalho da tradução, em que se explica de que forma, no exemplo agora apresentado, os tradutores teriam optado pela adequação em detrimento da aceitabilidade, dado o estatuto de obra de arte do texto de partida.

56) Cf. ponto 2.3.

pelos cães de Wuthering Heights, Heathcliff e Hareton não se apressam a socorrê-lo, sendo estas as cenas a que os exemplos que se seguem reportam:

“The ‘walk in’ was uttered *with closed teeth*” cap.1, 45

“Este «entre» foi pronunciado com os dentes cerrados” cap.1, 9

“Este «entre» foi proferido entre dentes” cap.1, 21

“I was forced to lie till *their malignant masters* pleased to deliver me” cap.2, 59

“tive de ficar no chão enquanto aos seus malignos donos não agradou libertar-me.” cap.2, 24

“não tive outro remédio senão deixar-me ficar deitado até os malditos dos donos acharem por bem vir libertar-me.” cap.2, 39

Se na verdade não podemos falar de incorrecção ou afastamento em demasia de qualquer das soluções de tradução em relação ao enunciado original, a diferença entre as propostas dos dois tradutores radica de facto numa maior preocupação observada na tradução mais recente em reconstruir os períodos conferindo especial atenção às normas da língua de chegada. E se no primeiro dos exemplos dentes cerrados aparentemente transmite melhor a falta de cortesia com que Heathcliff acede a deixar entrar o seu inquilino, aproximando-se em termos de estratégia de tradução, daquele postulado em que Newmark afirma que sempre que possível a solução literal é a mais indicada, é igualmente um facto que a expressão **falar por entre dentes**, além de poder ser substituída por resmungar ou rosnar, é uma expressão cuja elevada frequência na língua portuguesa confere à frase um maior grau de fluência, embora por isso mesmo lhe retire expressividade por estar próxima da linguagem padrão.⁵⁷ Seguindo a mesma estratégia de naturalização do discurso, Ana Maria Chaves tanto no que respeita à tradução da sequência de adjectivo e substantivo – *malignant masters* – em que lança mão de um recurso estilístico também em voga na língua portuguesa, a substantivação do adjectivo, que já não retira mas antes confere maior destaque expressivo ao adjectivo, como na tradução do sintagma verbal do exemplo em questão, fazendo desaparecer o conceito de

57) Cf. ponto 2.1.

satisfação denotado pelo verbo *pleased*, propõe soluções tradutórias que contrastam com a literalidade do estilo de Macedo.⁵⁸ Este faz equivaler ao adjectivo o seu correspondente mais próximo por via da raiz latina da palavra, mantém a anteposição do mesmo e não deixa de seleccionar um verbo que transmita o deleite de Heathcliff ante a cena.

Mas se na tradução destes dois exemplos, apesar das opções distintas dos tradutores, não nos parece ser possível falar de excessiva aproximação de qualquer delas às normas do texto de partida ou do de chegada, nas que compõem o próximo quadro cremos ser possível destacar alguma interferência, algo empobrecedora, tanto da língua-fonte como da língua-alvo nas soluções de tradução:

“A wicked boy...and quite *unfit* for a decent house!” (exclamação da senhora Linton quando descobre Heathcliff e Cathy que espreitavam à sua janela) cap.6, 91
“um pária...e absolutamente indigno de uma casa decente!” cap.6, 57
“um patifório...E impróprio para permanecer numa casa respeitável como a nossa!” cap.6, 79

“and yielded with *poignant though silent regret*” (Nelly descrevendo a tristeza de Heathcliff quando desiste de estudar) cap.8, 108
“mas acabou por se dar por vencido, com pungente mágoa, embora silencioso.” cap.8, 76
“e foi com recolhida mágoa que os abandonou” cap.8, 98

No primeiro caso, em nossa opinião, é na tradução de 1993 que se verifica alguma interferência da língua de partida na opção por impróprio para traduzir *unfit* – adjectivo neste contexto veiculador do desprezo que a velha senhora sente por alguém que não pertence ao seu meio social e que na língua de partida pode ser definido como *not suitable*. Assim, embora na língua de chegada seja possível empregar este adjectivo para qualificar comportamentos ou atitudes de seres humanos, acreditamos estar em presença de uma transgressão a uma norma da língua portuguesa ao dizer que alguém é impróprio. Por outro lado, a preferência de Macedo por indigno, se bem que funcional

58) Diz Lapa, 121, a propósito desta tendência da linguagem corrente, também presente no discurso literário, de colocar o substantivo qualificante antes do qualificado: “A língua actual, de cunho impressionista, avulta a qualidade acima do objecto, faz da qualidade o próprio objecto. É assim que dizemos o «o rubro das papoilas», «o idiota do rapaz», substantivando os adjectivos.”

em termos dos classemas em que o adjectivo se decompõe por se inserir unicamente na classe «humano», não deixa de incluir entre os seus semas o traço de não merecedor o qual, uma vez mais, vem acentuar o estilo tendencialmente mais inclinado a emitir juízos de valor da tradução mais antiga. Relevante é o facto de o adjectivo empregar na língua de partida ser neutro no que respeita à referida valoração.⁵⁹

Já no que respeita ao segundo exemplo citado, diríamos que, muito embora procedendo igualmente a uma significativa alteração na estrutura da frase que traduz, Ana Maria Chaves, ao reduzir a um único os dois adjectivos da sequência original, consegue um efeito equivalente na língua de chegada àquele que a oração do texto de partida obteria, até por manter um tom directo e incisivo. Por seu turno, Fernando de Macedo, que também reestrutura a disposição dos elementos frásicos sem grande sucesso, acaba por recuperar a informação contida nos dois adjectivos, que se mantêm dois, sem contudo evitar que o seu período se torne demasiado longo e explicativo.

Mas é no grupo de exemplos com que finalizamos este conjunto de ocorrências que melhor se destaca o contraste estilístico entre as opções dos dois tradutores em termos da assimilação ou da dissimilação como estratégias de tradução. Em dois momentos, após o regresso de Heathcliff com Cathy já casada, Nelly tem ocasião de se admirar ao descrever o aspecto físico do protagonista do romance e, também neste ponto da narrativa, Cathy afirma não ter receio pelo amigo por não duvidar que este se aperceba dos perigos que eventualmente possa correr:

<p>“the brows <i>lowering</i>” cap.10, 132 “as sobancelhas <u>tombadas</u>” cap.10, 102 “sobancelhas <u>carregadas</u>” cap.10, 126 “A half-civilized ferocity lurked yet in <i>the depressed brows</i>” cap.10, 135 “Uma ferocidade semi-civilizada ocultava-se ainda <u>nas sobancelhas caídas</u>” cap.10, 105 “Todavia, <u>o sobrolho carregado</u> retinha ainda uma certa ferocidade semi-aplacada” cap.10, 129</p>
--

59) Para a definição de clasema, cf. Galisson, 121.

“his strong head will keep him from danger” cap.10, 138

“A sua sólida cabeça afastá-lo-á dos perigos.” cap.10, 109

“O seu espírito forte mantê-lo-á longe dos perigos.” cap.10, 132

Ao analisarmos as três propostas de tradução de Fernando de Macedo, quase diríamos, como Vilela a propósito da norma na tradução, que «isto não se diz assim».⁶⁰ Se é inegável que alguma coisa se perde na tradução standartizada mas fluente de Ana Chaves, quanto mais não seja a personificação simbólica em Heathcliff da baixeza de carácter ou da parte do ser humano menos dada à elevação moral permitida pelo movimento descendente que os adjectivos *lowering* e *depressed* conotam, não só não nos parece que tombadas e caídas sejam os melhores equivalentes para aqueles, como acreditamos o tradutor vai demasiado longe numa estratégia de tradução semântica tendente a ultrapassar o grau de estranheza aceitável, pelo menos, para o leitor dos finais do século vinte. O mesmo se passa no último exemplo agora citado com a tradução palavra a palavra que Macedo leva a cabo sem sequer alterar a posição do adjectivo, ao passo que Chaves, consciente de que no co-texto da frase *head* não é “a part of the body” mas “mind and mental abilities”, prefere explicitar essa interpretação na sua tradução, opção que a obriga a procurar um equivalente menos imediato para a tradução do adjectivo.

Ilustrada a forma clara como na tradução de 1993 a fluência e a assimilação são estratégias dominantes quando comparadas com o literalismo da tradução mais antiga, verificamos que elas resultam em períodos mais curtos na língua de chegada, compostos por sequências de adjectivos e substantivos que por vezes não abarcam todo o conteúdo semântico denotados nos seus equivalentes no texto original e que tendencialmente são neutros e próprios da linguagem-padrão. Por outro lado, a tradução de 1941, sem

60) Diz Vilela, 37, comentando exemplos de traduções que cita: “se a tradução fosse feita de modo literal, em nada se alteraria a compreensão do texto, só que teríamos como observação «isto não se diz assim». E soaria a algo estranho. É que a norma impõe uma determinada escolha nas possibilidades previstas no esquema da língua.”

incorrer propriamente em incorrecções aos níveis lexico-semântico ou sintagmático, busca a equivalência dinâmica sacrificando muito mais vezes a assimilação pela dissimilação, conduzindo a soluções em que os adjectivos traduzidos visam recuperar todos os semas actualizados pelos do romance de Emily Brontë, incluindo-os em períodos por vezes algo longos e cuja linguagem, de tão imbuída de pormenorização e especificação, se torna rebuscada.⁶¹ Heathcliff, enquanto personagem caracterizada por meio de múltiplos adjectivos, começa a revelar-se ligeiramente diferente nas duas traduções: qualificado por um número muito maior de adjectivos na tradução mais antiga, em soluções que revelam extrema preocupação em relação ao seu conteúdo, ele surge-nos delimitado com expressividade, apesar de esse efeito semântico por vezes se perder na intrincada estrutura frásica. Por seu turno, na tradução mais recente que reduz e standartiza os adjectivos, a caracterização é menos expressiva ao nível semântico mas funciona claramente melhor ao nível do efeito provocado pela fluência das orações.

Não perdendo de vista, como diz Newmark, que na tradução de linguagem não standartizada não podemos falar de equivalentes correctos mas antes procurar aferir critérios e deduzir das motivações que geraram as diversas soluções, quisémos, no grupo de exemplos sobre que agora reflectimos, verificar que marcas apresentava o estilo de cada um dos tradutores no respeitante à expressividade impressa no texto traduzido. Tendo isolado vinte exemplos, salientou-se, em treze, o tom mais expressivo da tradução mais recente correspondendo essa expressividade, por um lado à necessidade sentida pela tradutora em acentuar certas características da personagem e por outro, nos exemplos inseridos em falas em que outros personagens qualificam Heathcliff, em vincar os sentimentos por este nelas despertado. Por seu turno, nos exemplos em que consideramos a expressividade da tradução mais antiga, verificamos

61) Sobre equivalência dinâmica, veja-se o ponto 2.1.

que ela se baseia numa escolha cuidada dos adjectivos traduzidos buscando verter com exactidão a caracterização que por meio deles vai construindo a personagem do protagonista. De entre os exemplos que constituem este grupo destacamos dois, nos quais ambos os tradutores de formas diferentes recuperam o carácter expressivo do adjectivo do texto de partida:

“somebody pushed it open, with *a vigorous hand*” (Heathcliff abre a porta do quarto em que Lockwood é assombrado pelo fantasma de Cathy) cap.3, 68
“Alguém empurrou a porta com energia” cap.3, 33
“alguém abriu a porta com violência” cap.3, 49

“but he’s very near – *close-handed*” (Nelly descreve a avareza de Heathcliff) cap.4, 75
“Mas o que êle é... é um «agarrado»!” cap.4, 40
“O que ele é é um grande unhas de fome.” cap.4, 58

No primeiro exemplo, vemos como os dois tradutores interpretam a entrada intempestiva de Heathcliff em Brontë qualificada por meio de um adjectivo que inclui os semas de *energetic* e *enthusiastic*: na tradução de Macedo salienta-se a força do movimento enquanto na de Chaves se enfatiza a veemência colérica do gesto, de onde resulta desde logo a atribuição à personagem de uma qualidade que não deixa de estar de acordo com a sua caracterização mas que não é a que a autora, pela voz do narrador, neste caso, lhe atribui.⁶² Do segundo exemplo, no qual os dois tradutores traduzem com expressividade um adjectivo também expressivo no texto-fonte, destacamos simplesmente a introdução do intensificador grande na tradução mais recente, recurso estilístico que voltará a ser usado nesta tradução.

Já na descrição de Heathcliff por Nelly Dean, primeiro quando relata a degradação em que o jovem cai e seguidamente quando se admira da transformação nele operada durante os anos de ausência, encontramos exemplos ilustrativos da forma como na tradução de 93 se busca acentuar expressivamente essas descrições:

62) De notar que, neste ponto da narrativa, antes mesmo de Nelly iniciar o relato da vida de Heathcliff, Lockwood, apesar dos dissabores por que já passou, mantém ainda uma imagem positiva do seu senhorio, o que poderá explicar porque o descreve como enérgico e não como violento.

“he acquired a *slouching gait* and an ignoble look” cap.8, 108

“Começou a andar curvado. A sua aparência era confrangedora.” cap.8, 76

“adoptou um comportamento desleixado e uma aparência ignóbil” cap.8, 98

“*His upright carriage* suggested the idea of his having been in the army.” cap.10, 135

“O seu porte erecto dava a idéia de que já tivesse estado na tropa.” cap.10, 105

“O seu porte apumado era indício de ter servido no exército;” cap.10, 129

Na descrição do processo de degradação física de Heathcliff, vemos como na tradução mais recente a forma de andar com as costas curvadas, descrita por Brontë e vertida na tradução de Macedo, dá lugar a uma sequência de adjectivo e substantivo, a um tempo, mais geral e mais interpretativa em que é recuperado o tipo de comportamento que o jovem passa a adoptar: uma negligência generalizada, que é mental – Heathcliff deixa de estudar e de se relacionar socialmente – e física – não se arranja e recusa lavar-se. Anos mais tarde, quando procura Cathy na casa de Edgar, o contraste entre os dois passa a ser favorável a Heathcliff: impecavelmente trajado, a sua figura atlética eleva-se bem acima da do senhor de Thrushcross Grange e, cremos, é exactamente isso que Ana Chaves pretende realçar quando opta pelo adjectivo apumado o qual, além de denotar uma posição vertical, significa figurativamente ser correcto. A leitura que esta interpretação fixa para o leitor, em nosso entender, é a de que Heathcliff não só endireitou as costas como, tendo readquirido a dignidade perdida, se reformou moralmente, uma interpretação que podemos considerar implícita no original e que a tradutora explicita.

Os exemplos a seguir pretendem ilustrar a forma expressiva como a tradutora usa a linguagem nas falas em que os diferentes intervenientes na acção se referem a Heathcliff:

“*Frightful thing!* Put him in the cellar, papa.” (comentário de Isabella, quando Heathcliff e Cathy são apanhados a espreitar à janela de Thrushcross Grange) cap.6, 91

“- Como êle é feio! Meta-o na adega, papá.” cap.6, 57

“Meu Deus, que coisa mais horrível! Feche-o na cave, papá.” cap.6, 78

“*But you are so dirty!*” (Cathy, relutante em abraçar Heathcliff, quando regressa da primeira estadia em Thrushcross Grange) cap.7, 94

“mas estás tão sujo!” cap.7, 61

“Mas sempre estás muito porco!” cap.7, 83

“Your *worthless friend!*” (Nelly, indignada, responde a Cathy que Heathcliff está a beijar Isabella) cap.11, 150

“- O seu indigno amigo!” cap.11, 122

“- O seu amiguinho!” cap.11, 146

“I’ve treated you infernally – and you’ll take revenge! How will you take it, *ungrateful brute?*” (Cathy discute com Heathcliff por causa do beijo que este deu a Isabella) cap.11, 151

“Eu tratei-te duma forma diabólica... e tu queres vingar-te? Como poderias fazê-lo, ingrato?” cap.11, 123

“Com que então tenho-te feito a vida num inferno? E vais vingar-te? Posso saber como, meu grande ingrato?” cap.11, 147

Evidente nos quatro exemplos que aqui desenvolvemos é o nível coloquial da linguagem na boca de cada uma das personagens na tradução de 93, ilustrada na inclusão, por exemplo, da interjeição «Meu Deus», no primeiro exemplo, ou pela ironia do sufixo -inho no terceiro, ou ainda pelo adjectivo grande, no último exemplo, no qual, nas duas traduções, se dá a substantivação do adjectivo do texto de partida. A opção pelo coloquialismo da linguagem, não presente na tradução mais antiga – na tradução de 41 Heathcliff está sujo, não porco e é indigno da amizade das senhoras de Thrushcross Grange, segundo Nelly – é geradora de expressividade no texto de 93, em virtude de incluir na escrita marcas de oralidade que se destacam pela informalidade, ao passo que na tradução de Macedo um nível mais formal de língua nunca chega a ser abandonado. Na verdade, nos exemplos em que consideramos a tradução mais antiga como mais expressiva, o que se salienta é a especificidade dos adjectivos e dos substantivos:

“he struggled to vanquish *an access of violent emotion.*” cap.3, 69

“que se esforçava por dominar os ímpetos de violenta emoção.” cap.3, 35

“tentava com dificuldade conter uma forte emoção” cap.3, 51

“In what has he wronged you, to warrant *this appalling hatred?*” cap.13, 177

“- Que mal lhe fez êle, que justifique êsse ódio tremendo?” cap.13, 153

“- Que patifaria lhe fez ele, para o odiar tanto?” cap.13, 176

Uma vez mais, verificamos do coloquialismo da linguagem nas falas das personagens na tradução mais recente e da preferência por adjectivos mais gerais ou mais neutros (veja-se o contraste entre violenta e forte para qualificar a emoção) à qual corresponde na de 41 uma continuada tendência para basear as escolhas numa estratégia

de tradução o mais literal possível, que nunca se afasta de um nível de língua cuidado, quando não rebuscado. O que este grupo de exemplos melhor parece reflectir, especialmente os que correspondem a falas das personagens, é a actualização linguística representada pela tradução de 93 em relação à de 41.⁶³ De facto, o Heathcliff de Fernando de Macedo surge-nos cada vez mais por via da linguagem, como uma personagem algo “arcaica” e quase teatral na aparência e nos actos, logo nos nossos dias ineficaz enquanto simbólica do Mal. Em contraste, o Heathcliff de 93, embora muito menos profusamente adjectivado, é-nos apresentado num tom menos eufemístico e mais directo - é coisa horrível e não feio, por exemplo – tornando-se aos nossos olhos mais violento e inquietante. Mesmo não sendo possível negar um certo afastamento da tradução mais recente em relação ao conteúdo semântico das sequências adjectivais através das quais a personagem é caracterizada, talvez possamos vir a falar da recuperação desse afastamento por meio da obtenção de um efeito equivalente, efeito que poderia também ele estar na base da opção pela aproximação do texto à língua de chegada, aquela que a que a tradutora de 93 claramente faz.

Dos sub-grupos em que organizamos a análise das sequências de adjectivos e substantivos que apresentam soluções distintas nas duas traduções de Wuthering Heights, resta-nos observar um último conjunto de ocorrências que se caracteriza pela distinção entre o emprego de um nível de língua que poderíamos considerar «literário» e um outro de teor mais «corrente».⁶⁴ Limitando esta classificação das realizações linguísticas ao âmbito da micro-análise que aqui levamos a cabo (não cabe no presente trabalho alargar a questão dos níveis de língua à totalidade do discurso narrativo),

63) Remetemos para a afirmação de Newmark sobre a diferença entre traduções separadas por cinquenta anos, no ponto 2.4.

64) Sobre os diferentes níveis de língua, veja-se, Galisson, 509 - 510, nomeadamente quanto à escolha do vocabulário enquanto marca particular de um dado nível.

verificamos que dos nove exemplos ilustrativos desta distinção e como aliás já esperávamos é a tradução de Fernando de Macedo que adopta um tom mais formal e erudito, revelando um elevado grau de especificidade nas escolhas lexicais efectuadas e chegando, em certos casos, a ser mais literato e lexicalmente preciso do que o autor do texto de partida. Particularmente esclarecedores desta postura, pelo emprego consistente de adjectivos conotados com um vocabulário cuidado, postura que contrasta com a posição assumida pela tradutora de 93 ao manter um nível de língua corrente e privilegiar um vocabulário mais neutro e mais generalista, encontram-se aqueles exemplos em que na tradução mais antiga se opta por hipónimos e na mais recente se entende seleccionar um hiperónimo do mesmo adjectivo.⁶⁵

“Do you mark those two lines between your eyes, and those *thick brows*” (Nelly aconselha o jovem Heathcliff a ser mais sociável) cap., 97

“Olha para estas duas linhas sobre os teus olhos, essas espêssas sobrancelhas” cap.7, 64

“já reparaste nestas duas linhas entre os olhos e nestas sobrancelhas grossas” cap.7, 86

“You have killed me – and thriven on it, I think. *How strong you are!*” (Cathy, próxima da morte, recrimina Heathcliff pelo estado em que se encontra) cap.15, 195

“Tu mataste-me... e isso fez-te bem, parece-me. Como estás robusto!” cap.15, 172

“Não eu a quem os dois deram a morte. Penso que lucraste com a situação; olha como estás forte!” cap.15, 194

“He send *a rapid glance* through the half-open door” (Hathcliff ao abandonar o quarto em que Cathy agoniza) cap.15, 200

“Lançou um olhar fugidio pela porta” cap.15, 177

“Lançou um olhar rápido à porta” cap.15, 200

Para além da clara preferência de Fernando de Macedo por adjectivos menos próximos da linguagem corrente do que os preferidos por Ana Maria Chaves, estes exemplos continuam a corroborar as constatações que temos vindo a fazer em outros sub-grupos de adjectivos: a anteposição do adjectivo, no primeiro exemplo, recurso estilístico mais usual no texto escrito do que na linguagem oral e que o tradutor de 41 coloca na boca de Nelly Dean, ou a maior proximidade do texto traduzido ao texto de partida em termos de organização frásica, no segundo exemplo da tradução de Fernando de Macedo, aliada a um discurso mais inflamado e teatral que contrasta com o tom

65) Para definição dos conceitos de hiponímia e hiperonímia, cf. também Galisson, 378 - 379.

coloquial da tradução mais recente. Do terceiro exemplo, destacáramos somente a carga poética do adjectivo escolhido por Macedo, em oposição à literalidade da escolha de Chaves, estratégia de tradução que a raiz latina da palavra *lhe faculta*.⁶⁶

Um outro exemplo da informalidade do discurso de Ana Chaves que se opõe ao estilo cuidado de Macedo é patente numa tradução ilustrativa da fluência sintáctica da oração da primeira em oposição ao efeito de estranheza causado pela tradução mais antiga:

<p>“if the wicked man in there had not brought Heathcliff so <i>low</i>” (Catherine lamenta o mal que Hindley fizera ao seu amigo) cap.9, 121</p> <p>“E se o perverso sujeito que vive aqui não tivesse <u>degradado</u> tanto Heathcliff” cap.9, 189</p> <p>“e se esse monstro que está lá dentro não tivesse feito o Heathcliff <u>descer tão baixo!</u>” cap.9, 113</p>
--

De notar ainda que a escolha do adjectivo baixo na tradução moderna mantém a associação às dicotomias alto/baixo ou elevado/rebaixado com implicações na caracterização das personagens, dos lugares e da própria acção.⁶⁷

Além da preocupação com a transmissão da totalidade do sentido do original que se tem vindo a evidenciar na tradução mais antiga, ela revela também uma preocupação com a expressividade traduzida na selecção de sequências de adjectivos e substantivos de teor tão específico e de nível tão cuidado que chegam a tornar-se explicativas, alongando bastante uma oração que no texto original de Brontë e na tradução de Ana Maria Chaves descreve em tom directo e sucinto a transformação física operada em Heathcliff:

<p>“He had grown <i>a tall, athletic, well-formed man</i>” cap.10, 135</p>
--

66) De notar que, entre outros adjectivos e verbos que retratam a agilidade de Heathcliff, *rapid* é usado uma outra vez associado ao olhar, e merece da parte de Macedo uma tradução semântica, enquanto Ana Chaves opta por omitir o qualificador: “There was another *rapid glance* at the house” (cap.11, 150)/“Lançou novo olhar, rápido, para a casa” (cap.11, 120)/“Olhou de novo para a casa”. (cap.11, 146)

67) Cf. Introdução, 2 - 3.

“Era agora um homem de boa compleição, de elevada estatura e de formas atléticas.”
cap.10, 105

“tinha-se tornado num homem alto, atlético, bem constituído” cap.10, 128

No entanto, e apesar da manifesta preferência da tradutora de 93 por adjectivos que actualizam um nível corrente da língua, quando em presença de um adjectivo que no texto de partida é também ele actualização de um nível mais cuidado, Ana Maria Chaves não deixa de ser sensível, como Macedo, a um vocábulo literário. No exemplo que passamos a citar, os dois tradutores concordam na escolha de adjectivos que não são de emprego corrente, sendo que na tradução de 41 o adjectivo continua a surgir em posição anteposta:

“delivered the house of *his luckless presence.*” (Heathcliff sai da casa de Edgar quando Cathy está a morrer) cap.15, 200

“libertou a casa da sua funesta presença.” cap.15, 177

“livrou a casa da sua presença nefasta.” cap.15, 200

Da caracterização do protagonista de Wuthering Heights que a partir deste grupo de exemplos nos é possível continuar a esboçar, diríamos que o Heathcliff de 41, se bem que envolto numa aura poética que o nível de língua característico do estilo de Fernando de Macedo faz recuperar como uma personagem romantizada e heróica, transportando o leitor dos dias de hoje a um tempo que já não é o seu, desemboca na perda parcial, em virtude dessa mesma qualidade, do carácter violento e cruel do protagonista, bem como do poder que em toda a narrativa lhe assiste. Por outro lado, na tradução de 1993 com especial incidência nos exemplos que correspondem a falas das personagens é visível no discurso por vezes quase coloquial de Ana Chaves um tom directo e incisivo que possivelmente deixará impresso no espírito do leitor dos finais do século vinte a imagem de um Heathcliff cujo retrato é a soma de um menor número de pinceladas, em tons mais fortes que o da tradução mais antiga.

3.2. Análise Contrastiva de Soluções de Desambiguação nas Traduções de Adjectivos

A actividade da tradução e particularmente a da tradução de texto literário, por excelência um texto plurissignificativo que a cada leitura abre caminho a novas interpretações, dá azo a que os profissionais desta área em passagens especialmente expressivas, ambíguas ou de difícil interpretação, se sintam na necessidade de fixar a interpretação que fazem de um lexema, de um parágrafo, ou de toda uma cena, de molde a facilitarem a compreensão ao leitor do texto de chegada.⁶⁸ Esta necessidade faz-se sentir sempre que o tradutor entende pertinente para a compreensão do texto segundo a explicitação de momentos que podem não ser óbvios para o leitor seu destinatário ou que presuponha serem merecedores de uma ênfase especial, chegando esta mediação realizada entre o autor e o leitor segundo a constituir uma interpretação que pode ir além do que é expresso pelo autor do texto original.⁶⁹ Noutros casos, em que determinadas orações ou períodos levantam difíceis problemas de tradução dadas as estruturas diferentes que subjazem aos sistemas das duas línguas de trabalho, o tradutor, para que a reconstrução do enunciado seja eficaz, terá de proceder a uma desmontagem dos elementos constitutivos do texto original, analisando-os e reconstituindo-os na língua de chegada, solução que evidentemente não reproduzirá de forma literal o enunciado de partida.

Num grupo de quinze exemplos, em que consideramos ser a interpretação de um ou de ambos os tradutores o que se destaca na tradução das sequências adjectivais, isolamos um conjunto no qual nove exemplos ilustram nas duas traduções as diferenças

68) Sobre a tradução de textos plurissignificativos, veja-se o ponto 2.2.

69) A questão da mediação que o trabalho de reescrita implica e os limites da interpretação que o tradutor deve imprimir ao seu trabalho, são desenvolvidos no ponto 2.3.

na interpretação que é fixada e um outro de cinco exemplos em que as diferenças ao nível interpretativo são a consequência de um trabalho de reconstrução de um enunciado de difícil tradução. Do primeiro sub-grupo, destacamos cinco casos em que os dois tradutores revelam preocupação em deixar bem explícita a leitura que fazem de determinadas características de Heathcliff:

- 79 “he has *an erect and handsome figure* and rather morose” (Lockwood descreve Heathcliff da primeira vez que se encontram) cap.1, 47
- “é elegante e desempenado; o semblante, acentuadamente sombrio.” cap.1, 12
- “no seu porte altivo e elegante, se bem que taciturno.” cap.1, 24
- “He seemed a sullen, *patient child*” (Nelly descreve o protagonista em criança) cap.4,
- “Ele parecia um menino casmurro e resignado” cap.4, 45
- “Parecia uma criança macambúzia e demasiado passiva” cap.4, 62
- “*A wicked boy* at all events, remarked the old lady” (a Sra. Linton, escandalizada com o aspecto do jovem Heathcliff) cap.6, 91
- “- De qualquer modo, um pária, - notou a velha” cap.6, 57
- “- «Em qualquer dos casos, um patifório.» comentou a velha senhora.” cap.6, 79
- “A miser ... could not show *a blanker countenance*” (Heathcliff desapontado por ter salvo Hareton, que Hindley atirara pelas escadas) cap.9, 115
- “Um avarento ... não teria uma cara mais desapontada” cap.9, 83
- “Um avarento ... não daria mostras de maior estupefacção” cap.9, 107
- “You are a hypocrite, too, are you? *A deliberate deceiver?*” (Nelly ao ver Heathcliff beijar Isabella) cap.11, 150
- “- Não me saiu um hipócrita? Que refinado patife!” cap.11, 122
- “Com que então também és um hipócrita? Um grande fingido!” cap.11, 146

No que respeita aos dois primeiros exemplos que acima transcrevemos, diríamos ser na tradução de 93 que melhor se salienta o fosso entre a informação veiculada pelo adjectivo no texto original e a interpretação que o tradutor confere aos lexemas em questão. De facto, a notória ineficácia de uma tradução literal do adjectivo *erect*, apesar de este poder considerar-se um cognato de erecto, leva os dois tradutores a optarem por outras soluções: e se Macedo não se afasta significativamente do conteúdo semântico que este adjectivo neste contexto específico exprime – “in a straight and upright position” – muito embora o adjectivo que selecciona esteja nos dias de hoje desactualizado, Ana Chaves fixa uma interpretação que terá tido por base a envolvente

narrativa e não propriamente o significado do adjectivo, quando associa a qualidade da altivez a uma postura, optando deste modo por colocar a ênfase na qualidade psicológica, em lugar de se limitar a descrever a aparência física.⁷⁰ No segundo exemplo, por outro lado, os dois tradutores manifestam preocupação em especificar com precisão uma característica da personagem enquanto criança, que poderia simplesmente ter sido transposta para língua portuguesa por meio do correspondente mais próximo do adjectivo a partir da sua raiz latina. O que acontece, no entanto, é que tanto Macedo como Chaves não parecem considerar paciente um adjectivo suficientemente expressivo para definir o espanto de Nelly ante um menino que não apresenta qualquer reacção a todas as pequenas maldades a que as outras crianças o sujeitam: Macedo atribui-lhe por isso a qualidade de alguém que aceita sem protestar tudo o que lhe cabe em sorte, enquanto Ana Chaves vai ainda mais longe ao incluir um advérbio intensificador do valor do adjectivo e ao associar a paciência ou a tolerância com a passividade.

Já o terceiro exemplo, que também poderia numa primeira análise ser traduzido por meio de uma estratégia literal, é objecto de soluções de tradução cuja motivação a nosso ver reside fundamentalmente no co-texto da situação narrativa. A fala que agora analisamos é a resposta da Senhora Linton ao comentário em que o marido se refere às possíveis origens de Heathcliff, sendo que uma das hipóteses é ele ter ascendência indiana. Teria sido então esse o elo de ligação entre a fala em que a mãe de Edgar qualifica Heathcliff com um adjectivo sinónimo de *evil* ou *sinful* e a tradução de Macedo por meio de um substantivo que, no seu sentido primeiro, identifica um indiano sem casta a quem não é reconhecido qualquer direito social ou religioso e que,

70) Em nossa opinião, a escolha do adjectivo em questão por parte de Emily Brontë estabelece o contraste entre a posição de domínio que Heathcliff vai ocupar a partir do momento em que regressa a Thrushcross Grange e a anterior humilhação em que vive a juventude, posições de poder e submissão ilustradas pela postura corporal; veja-se, o exemplo que refere precisamente o andar curvado a propósito do processo de degradação física e psíquica a que Hindley sujeita o jovem: "he acquired a slouching gait".

figurativamente, designa um indivíduo da condição social mais baixa que todos desprezam. Na tradução mais recente, acreditamos, a opção é determinada pela fluência na língua de chegada e pela expressividade e informalidade próprias do discurso oral, estratégia que aliás já referimos como sendo a preferencialmente escolhida pela tradutora em exemplos que reportam ao discurso directo. No exemplo em análise, ela incorre na perda dos traços semânticos que no adjectivo do original permitem a associação entre a personagem e o Mal.

O exemplo seguinte é também ilustrativo da necessidade sentida pelos tradutores em mediar o texto que têm em mãos. Na verdade, não colocando em nossa opinião qualquer dificuldade de monta a tradução de *a blanker countenance* por uma sequência de adjectivo e substantivo que na língua de chegada transmitisse a inexpressividade do semblante do protagonista, os dois tradutores preferem explicá-la, conferindo-lhe sentidos distintos: se para Macedo Heathcliff está contrariado, Ana Chaves considera que é a admiração que se destacará na reacção da personagem. De notar contudo que mesmo se as interpretações que os tradutores fazem da expressão de Heathcliff no momento em que este inadvertidamente salva Hareton resultam como estratégias de tradução ao nível do impacto da cena em que se inserem, elas não deixam de constituir uma descaracterização da personagem. De facto, ao longo da narrativa, Heathcliff é-nos apresentado como um enigma, alguém cujas origens são desconhecidas e que desde sempre suscita nos restantes intervenientes estupefacção ante as atitudes toma e os actos que pratica, sendo o mistério um dos traços do seu carácter e uma das fontes do seu poder. Linguisticamente, verificamos que são adjectivos como *silent*, *patient*, *reserved* ou o grupo composto por *sullen*, *surly* e *sulky* que contribuem para o esboço de um temperamento impenetrável que por vezes explode em acessos de violência cruel. O protagonista de Wuthering Heights revela-se então um homem de acção, de poucas

palavras e cuja aura de mistério contribui para acentuar o ascendente e o domínio que alcança sobre os outros.⁷¹

Do último exemplo citando no quadro acima, salientamos a opção visível nas duas traduções pela naturalização da fala de Nelly, bem como a perda do sema da intencionalidade presente no adjectivo *deliberate*, compensada pela expressividade e fluência das exclamações na língua de chegada.

Se no grupo de exemplos que acabámos de analisar, são aparentemente interpretações que têm por base o contexto narrativo a motivar os tradutores a optarem por alterar conteúdos semântico-lexicais, nos três exemplos que passamos tratar, a fixação de um dado sentido das orações parece gerada nas dificuldades com que ambos se deparam quando, ao procurarem traduzi-las, verificam que a organização frásica e o agrupamento dos lexemas se bem que natural e funcional na língua de partida, dificilmente poderá ser objecto de uma tradução automática, mesmo se o conteúdo semântico das referidas orações seja instantaneamente reconhecido. As dificuldades de tradução levantadas por tais orações não se prenderiam então com a não existência de vocábulos na língua de chegada que com exactidão pudessem verter os conteúdos por elas veiculados mas antes com diferenças no espírito e funcionamento das duas línguas que só poderão ser ultrapassadas com recurso a uma tradução que preserve uma mesma intenção lançando mão de meios diferentes.⁷² Especialmente exemplificativa desta questão, é a oração em que é descrita a satisfação com que Hindley autoriza Heathcliff, cujo aspecto é bem o espelho das condições degradantes em que vive, a cumprimentar Cathy, no dia em que a jovem regressa da sua primeira estadia em Thrushcross Grange:

71) Veja-se, por exemplo, o ponto 1. deste capítulo em que os adjectivos *sullen*, *surlly* e *sulky* são objecto de análise.

72) Cf. Capítulo I, ponto 2.1., a posição de Mário Vilela, relativamente à questão da invariância na tradução.

“cried Mr. Hindley, enjoying his discomfiture and gratified to see what a *forbidding young blackguard* he would be compelled to present himself.” cap.7, 94

“gritou o Sr. Hindley, encantado com o acanhamento dêle e contentíssimo por o obrigar a aparecer com o aspecto de um garoto repugnante.” cap.7, 60

“gritou Mr. Hindley, exultante com o constrangimento do rapaz e radiante por o obrigar a aparecer naquele estado humilhante diante da amiga.” cap.7, 82

Confrontados com esta sequência de adjectivos e substantivo, os quais em termos de conteúdo semântico veiculam, os adjectivos a aparência sinistra e a juventude de Heathcliff, e o substantivo a designação de um indivíduo desonesto e de má índole, os dois tradutores vão fundar as respectivas soluções de tradução não apenas no material linguístico que lhes é apresentado, como também na interpretação que lhes é permitida a partir do contexto narrativo da cena em questão. Claramente distintas, as leituras que Macedo e Chaves deixam transparecer no que respeita à situação vivida por Heathcliff, acabam por apresentar dois aspectos comuns: ao nível do sintagma, verificamos que ambos levam a cabo uma contracção, pois a uma sequência de dois adjectivos e um substantivo corresponde nas duas traduções uma sequência composta por um único adjectivo qualificador de um substantivo; ao nível semântico, vemos que os semas de maldade e desonestidade presentes no substantivo *blackguard*, bem como os de aspecto ameaçador ou pouco amistoso que o adjectivo *forbidding* inclui, estão ausentes de ambas as traduções. A ênfase em ambas as traduções não recai sobre o aspecto sinistro e mau de Heathcliff, mas antes deixa entrever alguma solidariedade que os tradutores terão sentido como pertinente na voz da narradora Nelly Dean, pronunciando-se em relação à injustiça a que o jovem é sujeito. Interessante é a perspetivação distinta com que Macedo e Chaves apresentam esta piedade possivelmente implícita no relato de Nelly. De facto, enquanto na tradução mais antiga sempre mais próxima do texto original ao nível semântico, confrontamo-nos com o aspecto exterior do protagonista caracterizado por meio de um adjectivo que deixa perceber o sentimento que ele desperta nos outros, na tradução mais recente somos como que transportados para o

íntimo da personagem, como se Nelly desse a conhecer o sentimento de humilhação experimentado pelo próprio Heathcliff.

Em outras situações, ao contrário do que no exemplo acima acontece, vemos como os tradutores utilizam a expansão enquanto forma de explicitar uma estrutura frásica não passível de tradução literal. Salientamos, como ilustrativo desta estratégia, um caso em que na tradução mais antiga é a expansão o recurso seleccionado para veicular a totalidade da informação contida na sequência adjectival, enquanto na mais recente se verifica a opção por uma expressão que poderíamos considerar fixa na língua de chegada a qual, embora altere significativamente a organização frásica e se afaste do texto de partida ao transferir para o verbo a carga semântica do adjectivo do original, resulta na língua de chegada numa solução de tradução que ganha à mais antiga em fluência e impacto produzido no leitor, sem perdas ao nível semântico, conseguindo, estamos em crer, a produção do efeito equivalente de que fala, por exemplo, Newmark.⁷³

“his first precaution was to take *a sweeping survey* of the housefront.” (Heathcliff passa o olhar pela casa antes de beijar Isabella) cap.11, 149

“o seu primeiro cuidado logo que a avistou foi inspeccionar cautelosamente com a vista a fachada da casa.” cap.11, 121

“a sua primeira preocupação foi correr o olhar pela fachada da casa.” cap.11, 146

O último exemplo que aqui apresentamos como ilustrador das dificuldades de tradução levantadas pela diferença entre os sistemas das duas línguas e que os tradutores resolvem por meio da desmontagem e reconstrução dos segmentos textuais, reporta-se ao último encontro entre o par protagonista antes da morte de Cathy e especificamente à violência dos sentimentos que os unem, tanto quanto à ausência de gentileza que caracteriza Heathcliff:

“and so *inadequate* was his stock of gentleness to the requirements of her condition...” (ao amparar a amada, Heathcliff deixa no braço dela as marcas dos seus dedos) cap.15, 195

“agarrava-lhe o braço com tão pouca delicadeza para as exigências do estado dela” cap.15, 172

73) Cf. Capítulo I, ponto 2.1.

Em nossa opinião, muito embora consideremos que os dois tradutores resolvem com eficácia a dificuldade levantada pela tradução da expressão em *itálico*, ressalva da tradução mais recente um tom mais incisivo e também mais interpretativo, pois a leitura da segunda tradução da expressão em causa deixa em nós a impressão de que Heathcliff aperta propositadamente o braço de Cathy, ao passo que na leitura da primeira cremos entender ser a indelicadeza uma característica sua, não descortinando nela, em consonância aliás com o texto original, a intenção de causar em Cathy uma dor física. A própria escolha dos substantivos delicadeza e consideração aponta, em nossa opinião, para a interpretação mais radical que Ana Maria Chaves faz do comportamento de Heathcliff em contraste com a tonalidade semântica mais eufemística de que a expressão pouca delicadeza está imbuída.

Em relação a esta primeira solução de desambiguação que acabámos de desenvolver, diríamos em termos gerais que tanto em situações em que a motivação é tornar mais explícito ao leitor o texto traduzido, como aquelas em que são as diferenças entre as duas línguas a obrigar que tradução sofra alterações linguísticas e semânticas mais ou menos significativas, é na tradução de 1993 que se verifica a tendência recorrente para um maior afastamento do texto traduzido em relação ao texto original. A tradução de 1941 por sua vez também mantém a coerência nas estratégias tradutórias de que lança mão ao continuar a preferir transportar o leitor ao mundo do texto de partida por meio de soluções enquadradas no método da tradução semântica. Mesmo quando fixa uma interpretação pessoal, Macedo nunca vai tão longe quanto Ana Chaves, nem adopta o tom incisivo, informal e fluente que esta por diversas vezes prefere. Centrando-se sempre nos limites do texto original, Macedo parece não sentir a mesma motivação para tornar seu um texto que Ana Chaves manipula com outra liberdade interpretativa.

Esta preocupação da tradutora, se bem que produzindo resultados a nosso ver bem conseguidos em termos da persecução do efeito equivalente no leitor segundo (como é o caso da tradução de *a sweeping survey* por correr o olhar), parece incorrer noutros casos na ansiedade da influência sobre que postula Barnstone, especialmente quando opta por soluções de tradução que ao nível semântico representam um afastamento significativo do texto original, sem para isso se descortinar uma motivação evidente (referimo-nos, por exemplo, à tradução do adjectivo *patient* pela sequência demasiado passiva).⁷⁴ Em termos da caracterização da personagem, parece-nos que em alguns dos exemplos que acabámos de analisar se pode já falar num certo distanciamento, por um lado entre original e traduções e por outro entre as duas traduções, até porque na tradução mais recente Heathcliff surge ante o leitor como uma figura desenhada em tons mais carregados compondo uma personalidade com características mais extremadas do que a deixada entrever na tradução de 1941.

A expansão é uma outra estratégia a que os tradutores não raras vezes recorrem na reformulação dos elementos individuais do texto que a tradução inter-lingual obriga para manter o invariante semântico. O recurso a este mecanismo acarreta um alongamento do texto traduzido, pressupondo a explicação de um lexema ou expressão que no texto de partida tem uma forma mais sucinta, preterida em favor daquilo que o tradutor entenda ser merecedor de um tratamento especial, quer por necessitar de clarificação, quer por constituir material linguístico significativamente relevante no macro-contexto do texto sobre o qual trabalha.⁷⁵

74) Veja-se, a propósito, a tese da ansiedade da influência no Capítulo I, ponto 2.3.

75) Afirma Vilela, 31: “As correspondências texto ponto de partida (=T1) e texto ponto de chegada (=T2) são quase sempre feitas por intermédio de expansões ou paráfrases em T2, sobretudo nos elementos mais importantes do texto”.

Esta estratégia frequente na tradução foi por nós objecto de análise num grupo restrito de exemplos que, apesar de tudo, não se distingue dos demais em extensão. Contudo, e sem perdemos de vista o facto de a categorização das sequências adjectivais que levámos a cabo ser passível de reformulação, consideramos possível incluir neste grupo exemplos já tratados a propósito de outras estratégias ou motivações da actividade tradutória. Esta inclusão, ao aumentar o número de exemplos que fariam parte do tratamento da expansão no texto de chegada, leva-nos a afirmar ser a tradução mais antiga a que com maior frequência faz uso desta estratégia facto aliás corroborado pela verificação que já por diversas vezes tivémos ocasião de observar de que na tradução dos anos quarenta é mais nítida a preocupação em verter a totalidade da informação lexical comportada pelo enunciado de partida, enquanto a dos finais do século vinte recorrentemente prefere uma estratégia que privilegia a fluência.

Não é por isso, no entanto, que deixamos de encontrar expansões na micro-análise de sequências adjectivais da tradução de Ana Chaves. O que acreditamos distingue o recurso a esta estratégia nas duas traduções é o facto de, nos exemplos que consideramos, ela nunca se verificar simultaneamente nas duas traduções. Da tradução de Ana Chaves destacamos os seguintes exemplos de expansão:

“I urged my companion to hasten now, and show *his amiable humour*” cap.7, 98
 “Entusiasmei o meu protegido a despachar-se agora e a mostrar o seu bom humor.” cap.7, 65
 “Disse ao meu companheiro para se despachar, fazendo-o prometer que se iria portar bem, como um menino bem disposto e bem comportado.” cap.7, 87

“Isabella Linton evincing a sudden and irresistible attraction towards the *tolerated guest*” cap.10, 139
 “uma súbita e irresistível atracção de Isabel Linton pelo tolerado visitante.” cap.10, 110
 “Isabella Linton, ao sentir-se subita e irresistivelmente atraída pelo visitante que Mr. Edgar tão a contra-gosto tolerava.” cap.10, 134

“he had just come in, and demanded, *in his loving manner*, what I was doing there.” cap.13, 181
 “Acabava justamente de entrar e perguntou, com o seu modo amável, que estava eu ali a fazer.” cap.13, 158
 “Acabara de entrar e perguntou-me com a já costumeira «delicadeza», o que fazia eu ali.” cap.13, 180

O que nos parece salientar-se do recurso à expansão nestes exemplos é a preocupação em evidenciar no texto de chegada a informação subentendida no texto de partida, que não é explicitada na concisão da sintaxe e no tom lexicalmente mais neutro preferidos por Macedo nos mesmos exemplos. Na primeira citação, em que Nelly encoraja o jovem Heathcliff a lavar-se e a mostrar-se mais alegre para cativar Cathy, a paráfrase de Ana Chaves põe em destaque o tom carinhoso da criada e o vocabulário próprio de quem se dirige a uma criança insegura e infeliz, ao passo que na segunda o que se pretende realçar é a extrema dificuldade com que Edgar tolera a presença de Heathcliff em sua casa, além de também por meio desta estratégia se resolver alguma dissimilação ao nível sintagmático comportada na solução de Macedo. Já no terceiro exemplo, acreditamos que apesar de a tradução de Macedo veicular da mesma forma a ironia que perpassa as palavras de Isabella quando esta descreve a Nelly a forma impiedosa como Heathcliff a impede de partilhar com ele o quarto de dormir, Ana Chaves tenha sentido esse como um momento importante no relato da esposa infeliz, não tendo querido deixar de realçar o sentimento por ela expresso, intensificando-o, além de optar ainda por um nível de língua mais familiar, logo mais expressivo.

Por seu lado, nos exemplos em que a paráfrase é a estratégia seleccionada por Fernando de Macedo, verificamos ser uma vez mais a veiculação da totalidade da informação contida nas sequências de adjectivo e substantivo do texto-fonte a motivação para as explicitações do tradutor, sendo que as suas paráfrases embora igualmente explicativas, visam não tanto a explicitação de subentendidos como a resolução de enunciados mais ou menos complicados.⁷⁶

“Mrs. Linton begged that her darlings might be kept carefully apart from that ‘naughty swearing boy’.” (recomendação da Sra. Linton aquando da visita dos filhos a Wuthering Heights) cap.7, 95

“a senhora Linton pedia que os filhos se conservassem cuidadosamente afastados daquele <horrível garoto que dizia nomes feios>.” cap.7, 62

76) Para definição de paráfrase explicativa, cf. Galisson, 544.

“Mrs. Linton pedira por tudo que evitassem o contacto entre os seus queridos filhos e aquele «rapaz rude e malcriado».” cap.7, 83

“Don’t get the expression of a *vicious cur*” (Nelly convence Heathcliff a desanuviar o seu semblante) cap.7, 97

“Não tomes o aspecto dum cão malhadiço e arisco” cap.7, 64

“Deixa essa expressão de cão raivoso” cap.7, 86

“I saw him smile to himself ... and lapse into *ominous musing*” (Heathcliff cogita sobre as vantagens que um casamento com Isabella lhe trará) cap.10, 146

Vi-o sorrir sozinho – ... e cair numa cogitação de mau agouro” cap.10, 118

“Via-o sorrir interiormente ... e mergulhar em ominosa meditação” cap.10, 141

Como atrás dizíamos, é o conteúdo semântico que toma a primazia nas expansões de Fernando de Macedo, o que se torna visível no segundo exemplo onde os semas de crueidade e violência do adjectivo *vicious* são explicados na tradução mais antiga e contrastam com a fluência, que consideramos mais eficaz em termos de pragmática do discurso, da expressão da tradução mais recente. Do primeiro exemplo, queremos apenas ressaltar o facto de nos parecer um tanto excessivo colocar na boca de uma dama de sociedade uma expressão tão infantilizada como a que Macedo constroi. Do último dos exemplos acima citados, salienta-se, ao contrário do que em outros casos verificáramos, ser na tradução de 41 que se actualiza um nível de língua mais corrente, em oposição ao cariz literário da sequência preferida por Ana Chaves.

Da análise globalizante deste grupo de exemplos, além de termos já verificado não haver concordância entre as duas traduções quanto às situações em que o recurso à paráfrase se impõe, poderíamos acrescentar que o que as une é a preocupação em não deixar escapar intenções, subentendidos ou sentidos possíveis cuja descodificação o texto permite e para os quais os tradutores direccionam a atenção dos seus leitores. Por outro lado, no respeitante à construção da personagem literária, fica-nos a impressão de que tanto pelo formalismo da linguagem como pelo maior número de vezes a que recorre à expansão o Heathcliff de 1941 continua a ser esboçado em tons menos carregados do que o dos nossos dias.

No âmbito da análise das soluções de desambiguação que temos vindo a desenvolver, consideramos um último grupo com nove exemplos no qual reunimos as ocorrências ilustradoras dum afastamento, que diríamos significativo em termos de conteúdo, numa das traduções, do sentido que o adjectivo toma no texto de Emily Brontë.

Neste conjunto de exemplos, salienta-se o facto de em apenas dois dos nove totais, a tradução de Macedo não veicular com precisão o conteúdo semântico que um dado adjectivo prefigura no texto original, sendo os restantes exemplos de afastamento, adulteração ou omissão de sentidos dos adjectivos na tradução de Ana Maria Chaves. É pela análise daqueles dois casos que começaremos:

“a tale of his seeing it starving and *houseless*” (Nelly narra a cena em que Heathcliff chega a Wuthering Heights, após ter sido recolhido nas ruas de Liverpool pelo pai de Catherine) cap.4, 78

“foi que ele encontrara o menino morto de fome, perdido” cap.4, 44

“resumia-se a uma história em que falava de o ter encontrado faminto e sem abrigo” cap.4, 61

“In the place where she heard Heathcliff termed a ‘*vulgar young ruffian*’ and ‘worse than a brute’, she took care not to act like him” (comportamento dúbio que passa a ser o de Cathy depois de regressar de Thrushcross Grange) cap.8, 107

“Naquela casa onde ouvia Heathcliff ser classificado de «vulgar rufião» e de «pior que um animal», cuidou de não agir como ele.” cap.8, 75

“Quando ouvia chamar Heathcliff de «rufia ordinário» e «mau como as cobras», fazia tudo para não se comportar como ele.” cap.8, 97

Na tradução do adjectivo do primeiro exemplo, vemos como Macedo faz uma associação algo longínqua entre a situação da criança que não tem um tecto sob que se acolher (o facto que a autora explicita) e a do jovem que anda perdido pelas ruas (a interpretação do tradutor). A opção da tradução de 93, que aliás actualiza uma realidade social dos meios urbanos do final do século vinte, representa por isso mesmo uma modernização do discurso ao remeter o potencial leitor do texto para uma realidade que lhe é contemporânea. No entanto, não sendo porventura possível a Fernando de Macedo empregar a expressão sem abrigo para qualificar a situação de Heathcliff em criança, em virtude da não existência da realidade social que aquela representa, não lhe teria sido

impossível recorrer a outras que deixassem claro o facto de Heathcliff não estar perdido mas simplesmente não ter onde morar, facto que acreditamos Brontë deixa bem claro.

No segundo exemplo, por outro lado, terá sido a propensão do tradutor de 41 para privilegiar uma estratégia de tradução palavra a palavra ou sentido a sentido que o induziu a traduzir *vulgar* por vulgar, solução na qual detectamos a interferência do texto de partida no texto traduzido, na medida em que o tradutor assume como cognatos entre duas línguas lexemas derivados de uma mesma raiz latina que, afinal, adquiriram significados distintos nos sistemas linguísticos do português e do inglês. Se na língua inglesa o adjectivo actualiza os traços sémicos de *unrefined, that lacks taste or behaves unacceptably*, na língua do texto de chegada ele qualifica um indivíduo que não se distingue dos outros por ser comum, trivial ou, quando muito, mediocre. É nossa opinião, pelo motivo apontado, ser o adjectivo da tradução de 93 o que mais se aproxima do conjunto de traços sémicos definidores de *vulgar*, sendo que Macedo ou é induzido em erro pela raiz latina do lexema, ou realiza uma associação entre este e a qualidade de alguém que é ordinário (quando este adjectivo conota um indivíduo de baixa condição, grosseiro ou reles).⁷⁷

Mas é sem dúvida Ana Maria Chaves quem mais vezes infringe o postulado de Newmark, manifestando uma preocupação por vezes excessiva em naturalizar o seu texto, mesmo que para isso tenha de sacrificar informação semântica relevante. O primeiro dos exemplos cuja análise passamos a desenvolver, inclui-se na oração que

77) As dúvidas quanto à legitimidade em associar vulgar, que é também sinónimo de ordinário (quando este adjectivo conota indivíduos ou situações que estão dentro da ordem normal das coisas, ou são habituais ou comuns), prolongando o outro sentido deste adjectivo de forma a contaminar com ele o primeiro, dúvida que os dicionários de língua portuguesa não nos resolveram, levaram-nos a considerar a hipótese de ser esta uma associação lexical datada que poderia não ser estranha há cinquenta anos. Uma consulta ao dicionário etimológico do português desfez esta dúvida: “Do lat. *vulgare*-, «relativo à multidão, geral, ordinário comum, banal».” Cf. José Pedro Machado, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, 3ª ed. Vol. 5. (Lisboa: Livros Horizonte, 1977) 407.

segue o primeiro do exemplos atrás citados como ilustrativo do afastamento da tradução mais antiga do sentido primeiro do adjectivo no texto de partida:

“a tale of his seeing it starving and houseless, and *as good as dumb* in the streets of Liverpool.” cap.4, 78

“foi que ele encontrara o menino morto de fome, perdido e por assim dizer sem fala, nas ruas de Liverpool.” cap.4, 44

“resumia-se a uma história em que falava de o ter encontrado faminto e sem abrigo, a vaguear pelas ruas de Liverpool. cap.4, 61

Interessante é verificar que além de fazer corresponder ao adjectivo *dumb* um verbo que semântica, lexical e morfologicamente não tem qualquer relação com ele, Ana Chaves vai seleccionar um verbo que acaba por se aproximar do adjectivo – perdido – exemplo de uma alteração de sentido não necessária na tradução mais antiga. E se podemos sugerir que a inclusão deste verbo tem por motivação a fluência do discurso uma vez que por meio da preposição que o rege vai estabelecer a ligação com o sintagma subsequente, o que esta linha de análise aparentemente nos levaria a concluir é que numa mesma frase embora em lexemas distintos, ambos os tradutores incluem o que chamaríamos ‘uma imagem mental’ retirada da leitura do texto de Emily Brontë – a da criança que era sem destino pela cidade – e que, de facto, não é expressa linguisticamente a não ser nas duas traduções. Seria como se Macedo e Ana Chaves, omitindo qualificadores diferentes por lhe atribuírem relevância diversa, concordassem na explicitação de uma outra característica da situação da criança abandonada que o leitor visualizaria no texto original mas que não chega a ser nomeada.

Mas se a fluência do discurso traduzido pode ser apontada como a motivação fundamental para alterações significativas ao nível do conteúdo no trabalho de Ana Chaves, no exemplo que a seguir citamos ela parece ser substituída por uma solução interpretativa a nosso ver não necessária:

“If he were *careless*, and *uncared for*, before Catherine’s absence” cap.7, 93 - 4

“Se antes da ausência de Catarina já êle era descuidado e abandonado” cap.7, 60

“Se já antes da ausência de Catherine ele era descuidado e rebelde” cap.7, 82

Como o entendemos, neste enunciado a narradora condoída com a situação da criança antes rodeada de atenções e que no momento mais não é do que o último dos criados, refere a Lockwood o facto de Heathcliff ter deixado de se preocupar consigo mesmo, bem como o de que mais ninguém se importar com ele. Assim sendo, a tradução de *uncared for* por rebelde, muito embora possa fundar-se no conhecimento que tradutora e leitores já têm de uma personagem que, neste ponto da narrativa, já mostrou o espírito indomável que a caracteriza, vai produzir uma alteração de sentido ao nível do que poderíamos considerar a intenção da autora, bem como da matéria linguística de que o texto original se socorre e onde o que está expresso é a negligência com que todos os outros habitantes de Wuthering Heights votam Heathcliff e não o seu carácter rebelde. Além disto, o jogo fónico-vocabular presente nos dois adjectivos da oração do texto de partida constituídos por lexemas com a mesma raiz que se opõem por meio de um prefixo e um sufixo acompanhado de preposição, harmonia frásica que Fernando de Macedo procura reconstruir através do sufixo -ado, é eliminado na tradução de 93 tanto ao nível da sonoridade como do próprio sentido, o qual, segundo supomos, radica na associação entre o abandono da criança e a consequente rebeldia que isso nela provoca.⁷⁸

Quando Nelly Dean, cujo sentimento de compaixão que nutrira pela criança maltratada que Heathcliff fora já substituído pelo receio que a vingança que este planeia infligir a todos os habitantes de Thrushcross Grange e Wuthering Heights, exprime a sua angústia Ana Chaves volta a omitir na sua tradução traços sémiicos relevantes e recorrentes na caracterização desta personagem:

“I felt that God had forsaken the stray sheep there to its own wicked wanderings and an evil beast prowled between it and the fold” cap.10, 146

“Sentia que Deus havia abandonado às suas vagabundagens perversas a ovelha tresmalhada, e uma fera malfazeja rondava entre ela e o covil” cap.10, 118

78) Sobre jogo fónico-vocabular que, frequentes vezes se perde na tradução, cf. Vilela, 32.

“Parecia que Deus tinha abandonado a ovelha tresmalhada aos seus próprios erros, e eu via uma fera à solta, interpondo-se entre a ovelha e o redil” cap.10, 141

Se esquecermos o grau de fluência da tradução de 93, especialmente aos olhos dos leitores dos anos noventa e considerarmos a relevância dos lexemas que veiculam o conceito de mal na caracterização desta personagem, diríamos que é na tradução de 41 que se verifica o cuidado em preservar este conceito, como aliás faz a autora. Para a solução de Ana Chaves terá contribuído a frequência com que o substantivo e a locução prepositiva surgem associados na língua de chegada, o que não deixa de implicar uma perda de sentido a qual na nossa interpretação a tradutora pretende compensar na forma como leva o leitor a visualizar o cerco que a fera monta à sua presa.⁷⁹

As alterações produzidas na tradução mais recente são não só mais numerosas como mais profundas do que as patenteadas na de 41, na medida em que a tradutora não hesita em incorrer em perdas significativas ao nível semântico para privilegiar a sua própria interpretação ou fazer prevalecer a fluência do texto traduzido sobre o conteúdo e significação do texto original. É esta a sua estratégia quando selecciona para a tradução de um adjectivo não o seu correspondente mas um outro que representa a consequência da qualidade que o adjectivo original veicula, como acontece no segundo exemplo acima, ou como quando traduz a sequência que denota a reacção irada do jovem Heathcliff às carícias infantis de Cathy, interpretando-a como uma reacção provocada pelo medo:

“and recoiled with *angry suspicion* from her girlish caresses” cap.8, 108

“repelia com colérica suspeita as suas juvenis carícias” cap.8, 76

“e fugia *assustado* das suas carícias de menina” cap.8, 98

A tradutora fixa uma interpretação que entendemos talvez demasiado longínqua em relação ao substracto linguístico mas também semântico que é a base do seu trabalho.

79) De notar a inclusão do verbo ver na tradução de 93 que contribui para a intensificação de visualização que a tradutora pretende exprimir. Salienta-se, ainda, a relevância do conceito de mal na qualificação de Heathcliff como a fera que ronda a ovelha tresmalhada, neste caso, Hindley, também ele caracterizado negativamente mas que é inferior ao protagonista até mesmo nas qualidades negativas.

Por outro lado, quando, como no penúltimo exemplos vai preterir o conteúdo semântico do texto de partida em favor da harmonia do discurso do texto-alvo, acaba novamente por incorrer em perdas em elementos que podem ser de manifesta relevância na significação invariante do texto. De referir, finalmente, que também a omissão pura e simples de adjectivos mesmo quando não se evidenciam motivações de organização de discurso, ocorre também na tradução de Ana Chaves e de que destacamos:

“he is ingenious and unresting in seeking to gain may abhorrence!” (carta de Isabella a Nelly) cap.13, 181
“Ele é engenhoso e incansável quando se trata de conquistar a minha aversão!” cap.13, 158
“O Heathcliff é incansável a fazer crescer o ódio que eu sinto por ele.” cap.13, 180

Do ponto de vista da construção da personagem, somos de opinião ser neste grupo de exemplos que se cava um maior fosso entre as duas traduções, na medida em que se Macedo continua a procurar preservar no seu trabalho todos os elementos semânticos e mesmo sintácticos, chegando a construir soluções em que recria jogos de sons e sentidos, Ana Chaves através das alterações de nível semântico a que procede, vai acabar por atribuir ao personagem qualidades que lhe são típicas, mas não nos mesmos pontos da narrativa em que a autora do texto original o faz (como acontece na tradução de *uncared for* por rebelde), ou então atribui ao protagonista qualidades que lhe são alheias, facto que já consideramos bastante significativo no respeitante à necessidade de manter um determinado invariante na tradução.⁸⁰ Exemplificativas desta estratégia são as traduções em que Ana Chaves faz atribuir a Heathcliff a qualidade de assustadiço, algo que intrinsecamente a personagem não é ou como quando à sequência “the *quietest* child” faz corresponder “a criança mais dócil”, quando sabemos que embora reservado e de poucas palavras a docilidade não é propriamente uma das características do herói satânico ou símbolo do Mal de Wuthering Heights.

80) Sobre a questão da invariância, veja-se o ponto 2.1.

APÊNDICE AO CAPÍTULO II

Fomos referindo ao longo do Capítulo II a opção nítida de Fernando de Macedo por uma estratégia de tradução mais literal em relação à preferida por Ana Maria Chaves e chamámos pontualmente a atenção para exemplos em que aquele antepõe o adjectivo ao substantivo enquanto esta prefere colocá-lo imediatamente a seguir ao substantivo cuja qualidade denota. Tomando em consideração os factos de na língua de partida a anteposição do adjectivo ser obrigatória mas de na língua de chegada não existirem regras fixas para a colocação desta classe de palavras em relação ao substantivo, quisemos verificar até que ponto a referida preferência do tradutor de 1941 é reveladora de uma opção consciente pela expressividade conferida ao adjectivo através da colocação anteposta ou se, por outro lado, indicia uma colagem do texto traduzido a regras de um sistema linguístico distinto do da língua de chegada.⁸¹

Começaremos por analisar os exemplos em que é feita a anteposição do adjectivo nas duas traduções. Num primeiro grupo, reunimos aquelas ocorrências nas quais a colocação do adjectivo antes ou a seguir ao substantivo tem implicações na significação do enunciado:

“my landlord – <i>the solitary neighbour</i> that I shall be troubled with.” cap.1, 45
“meu senhorio, <u>o único vizinho</u> que perturbará a minha solidão.” cap.1, 9
“meu senhorio – <u>o único vizinho</u> que poderá perturbar o meu isolamento.” cap.1, 21
“rich nourishment to the child’s pride and <i>black tempers</i> .” cap.5, 82
“agravou o orgulho de Heathcliff e as suas <u>caprichosas disposições</u> .” cap.5, 48
“o garoto teve condições excepcionais para alimentar o seu orgulho e o seu <u>mau-génio</u> .” cap.5, 67
“He was in a <i>bad temper</i> ,” cap.7, 99
“- Ele estava de <u>mau humor</u> ,” cap.7, 66
“- Ele estava <u>mal disposto</u> ,” cap.7, 88

81) A propósito das regras para a colocação do adjectivo em diferentes línguas, veja-se Lapa, 136, de onde destacamos a afirmação: “Só o português e o espanhol admitem liberdades que dão a quem fala e escreve riquíssimas possibilidades de expressão.”

Na verdade, a anteposição do adjetivo nos exemplos acima confere às sequências adjectivas um sentido diferente daquele que lhes seria atribuído pela posposição: um vizinho único, deixaria de significar que Lockwood só tem um vizinho para passar a veicular a ideia de que esse vizinho é diferente de todos os outros, assim como um humor mau especificaria uma qualidade negativa e não somente um estado de espírito. Nestes casos, a colocação do adjetivo em posição anteposta torna-se obrigatória dada a significação que os tradutores pretendem atribuir ao adjetivo e pode enquadrar-se na chamada “instituição de homonímia”, a qual afecta o valor informativo do adjetivo.⁸²

O mesmo não pode afirmar-se a propósito da sequência *black tempers*, indiciadora de uma característica temperamental de Heathcliff, para a qual a solução de Fernando de Macedo - caprichosas disposições - poderia perfeitamente realizar-se por meio da posposição do adjetivo sem risco de alteração do sentido do enunciado. Em nossa opinião, o recurso à anteposição neste exemplo insere-se na outra área de fenómenos que incidem sobre o valor informativo do adjetivo definida por Fonseca, a da criação de efeitos de sentido, reveladora da atribuição de conotações ao adjetivo.⁸³

82) Joaquim Fonseca, Estudos de Sintaxe-Semântica e Pragmática do Português (Porto: Porto Editora, 1993) 12, define dois tipos de fenómenos nos quais a anteposição afecta o valor informativo do adjetivo: “Considero como incidências no valor informativo/denotativo do epíteto as que se distribuem por duas grandes áreas de fenómenos: a instituição de *homonímia* e a aquisição por parte do epíteto de determinados efeitos de sentido que regularmente, isto é, de maneira minimamente coerente, se agregam à sua anteposição ao substantivo.” Relativamente às anteposições que se enquadram na primeira afirma: No domínio do que acima chamei instituição de homonímia, cabem todos os casos dos adjetivos de que correntemente se diz “mudarem de sentido” em função da colocação: . . . Cabem aqui também os casos dos adjetivos que, em anteposição, confluem com a expressão de especificações veiculadas pelos determinantes.”

83) Afirma a este respeito Fonseca, 13: “Sublinharei entretanto que a incidência no valor denotativo do adjetivo provinda da anteposição se orienta para a redução, em graus diversos, do valor informativo, da função distintiva, intelectual, do epíteto. Esta afectação do conteúdo significativo do adjetivo congrega-se com a aquisição de conotações variadas, o que permite articular à anteposição a realização de valores afectivos, apreciativos;”

Um outro grupo de exemplos em que as duas traduções convergem na anteposição do adjectivo, destaca-se por se constituir de exclamações pelas quais diferentes personagens expressam sentimentos em relação a Heathcliff:

“*Poor Heathcliff!* Hindley calls him a vagabond,” (Cathy escreve sobre os maus tratos a que o irmão sujeita o seu amigo) cap.3, 64
 “!Pobre Heathcliff! Hindley chama-lhe vagabundo,” cap.3, 29
 “Pobre Heathcliff! O Hindley chama-lhe vagabundo” cap.3, 45

 “be damned, *you beggarly interpoler*,” (Hindley insulta Heathcliff) cap.4, 80
 “e dana-te, miserável intruso!” cap.4, 47
 “vai para o inferno, maldito intruso!” cap.4, 64

 “You are a hypocrite, too, are you? *A deliberate deceiver?*” (Nelly ao ver Heathcliff beijar Isabella) cap.11, 150
 “-Não me saiu um hipócrita? Que refinado patife!” cap.11, 122
 “Com que então também és um hipócrita? Um grande fingido!” cap.11, 146

Como o entendemos, nestas exclamações a colocação do adjectivo antes do substantivo enquadra-se igualmente na segunda área de fenómenos que afectam o valor denotativo do adjectivo definida por Fonseca e impõe-se dada a necessidade de conferir intensidade aos sentimentos que as sequências de adjectivo e substantivo veiculam.⁸⁴ Nos casos do primeiro exemplo deste grupo e da tradução mais recente do terceiro, a posposição incorreria além do mais na realização de enunciados incorrectos na língua de chegada.

Deparamos ainda com um outro conjunto de exemplos em que os dois tradutores optam por antepor o adjectivo em situações nas quais tal colocação não tem carácter obrigatório, mas em que ambos aparentam pretender conferir uma significação única ao objecto denotado e ao seu atributo:

“he struggled to vanquish an access of *violent emotion*.” cap.3, 69
 “que se esforçava por dominar os ímpetos de violenta emoção.” cap.3, 35
 “tentava com dificuldade conter uma forte emoção.” cap.3, 51

 “and yielded with poignant though silent regret.” cap.8, 108
 “mas acabou por se dar por vencido, com pungente mágoa, embora silencioso.” cap.8, 76

84) Ou, nas palavras de Lapa, 138: “Aqui temos o motivo por que nas exclamações, nas crises de afectividade, em que se exprime a admiração, o êxtase, a mágoa, etc., o adjectivo se coloca, por via de regra, antes do substantivo.”

“e foi com recolhida mágoa que os abandonou,” cap.8, 98

“to raise his mind from the *savage ignorance* into which it was sunk;” cap.10, 131

“para se libertar da selvagem ignorância em que vivia mergulhado.” cap.10, 100

“conseguiu sair da completa ignorância em que se encontrava;” cap.10, 124

“Isabella Linton evincing a sudden and irresistible attraction towards the tolerated guest” cap.10, 139

“uma súbita e irresistível atracção de Isabel Linton pelo tolerado visitante.” cap.10, 110

“Isabella Linton, ao sentir-se súbita e irresistivelmente atraída pelo visitante que Mr. Edgar tão a contra-gosto tolerava.” cap.10, 134

Apesar das diferenças nas escolhas dos equivalentes possíveis para a tradução dos adjectivos e nas alterações à estrutura das orações, os dois tradutores conferem a estas sequências adjectivais um valor subjectivo que intensifica tanto o próprio adjectivo como o substantivo. Esse valor é conseguido através da anteposição e, nos exemplos citados, ela não se nos afigura geradora de estranheza na língua de chegada. Sabemos, por exemplo, que nem toda a ignorância é forçosamente selvagem ou completa, nem toda a atracção obrigatoriamente súbita e irresistível, mas a estratégia tradutória de realçar estas qualidades dos objectos denotados leva-nos a crer que, nos contextos em questão, a ignorância de Heathcliff e a atracção por ele exercida sobre Isabella só possam, de facto, ser qualificadas por estes atributos. A opção pela anteposição vai uma vez mais interferir com o valor denotativo do adjectivo esbatendo-o, ao articular uma significação conjunta de adjectivo e substantivo.⁸⁵

Até aqui tratamos grupos de exemplos nos quais a anteposição do adjectivo se verifica nas duas traduções e é justificada quer pela alteração de sentido que veicula, quer pelas possibilidades expressivas da própria língua de chegada. No entanto, num número bastante mais significativo de sequências de adjectivos e substantivos os dois tradutores não actualizam este recurso estilístico nas mesmas situações. Para um conjunto de vinte e um exemplos em que Fernando de Macedo recorre à colocação

85) Isto mesmo afirma Lapa, 138: “Como vemos, o adjectivo anteposto ao substantivo forma com ele uma espécie de grupo fraseológico, em que ambos os elementos perdem um pouco do seu valor, em proveito do conjunto. . . . Por isso, o grupo do adjectivo antes do substantivo tende a construir séries usuais de intensidade e clichés.”

anteposta, encontramos somente sete casos nos quais Ana Chaves lança mão do mesmo recurso. Em alguns dos exemplos, é possível afirmar que esta diferença entre as duas traduções não se relaciona unicamente com a anteposição mas também com escolhas lexicais e sintácticas divergentes:

“and remained wrapt in *dumb meditation*.” cap.7, 101
“permanecendo assim mergulhado em silenciosa meditação.” cap.7, 68
“assim se deixando ficar, absorto e meditabundo.” cap.7, 90

“without having *bad features* or being deficient in intellect,” cap.8, 108
“conquanto não tivesse más feições, nem fosse desprovido de inteligência,” cap.8, 75
“embora não fosse feio de todo,” cap.8, 97

“brooding on his *evil thoughts*,” cap.11, 152
“ruminando os seus maus pensamentos.” cap.11, 124
“entregue aos seus pensamentos diabólicos.” cap.11, 148

No respeitante ao primeiro dos exemplos acima, não nos é possível determinar se Ana Chaves teria ou não optado pela anteposição, dado a tradutora ter transformado a sequência de adjectivo e substantivo numa sequência de dois adjectivos visando, contudo, manter o mesmo conteúdo semântico por meio de uma forma diferente. Tendo em conta que, para o mesmo exemplo, Fernando de Macedo atribui ao adjectivo um valor subjectivo por meio de uma anteposição não obrigatória, é igualmente verdade que na tradução mais recente o recurso à sequência de dois adjectivos separados por vírgula do objecto denotado revela preocupação por parte da tradutora em intensificar a expressividade da expressão.⁸⁶ Poderíamos dizer que também neste caso os dois tradutores aparentam pretender realçar uma expressão adjectiva à qual não é conferido destaque especial na língua de partida, embora o façam de formas diferentes.

Para a tradução das duas sequências seguintes, o tradutor de 41 recorre igualmente à colocação anteposta de adjectivos que correntemente surgem nesta posição, não implicando portanto esta opção uma afectação do valor informativo de más

86) Celso Cunha e Lindley Cintra, Nova Gramática do Português Contemporâneo, (Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1984) 271 incluem esta entre as formas de realce do adjectivo: “não só antepor o adjectivo ao substantivo, mas também: . . . separar o adjectivo do substantivo, colocando-o no fim da frase.”

ou maus.⁸⁷ O mesmo não faz a tradutora mais recente preferindo naturalizar a expressão, no caso do segundo exemplo, e não seleccionando o primeiro equivalente de *evil* em proveito de um outro – diabólicos - que além de equivalente possível se insere no quadro lexical da caracterização de Heathcliff, no terceiro exemplo.

Dado o seu valor subjectivo, a anteposição parece estar ligada a uma opção de Fernando de Macedo por um nível de língua mais literário, a que fizemos aliás referência no Capítulo II, funcionando como geradora de sentidos conotativos e efeitos poéticos, em alguns outros casos:

“eyes full of *black fire*,” cap.10, 135

“olhos de negro fulgor,” cap.10, 105

“os olhos negros chispavam” cap.10, 129

“a *black lock* of his own.” (Heathcliff substitui a madeixa loira de Edgar por uma sua no medalhão de Cathy) cap.16, 205

“um negro anel dos seus próprios cabelos.” cap.16, 182

“uma madeixa dos seus cabelos negros.” cap.16, 205

“his strong head will keep him from danger” cap.10, 138

“A sua sólida cabeça afastá-lo-á dos perigos.” cap.10, 109

“O seu espírito forte mantê-lo-á longe dos perigos.” cap.10, 132

Ao traduzir o adjectivo *black* por negro em posição anteposta, acreditamos ser intenção de Macedo tornar mais poético e literário o seu texto, opção justificada, no primeiro exemplo, por também no texto original estar presente um recurso estilístico igualmente configurador de um efeito poético: a imagem do fogo que arde nos olhos escuros de Heathcliff. No segundo exemplo, se não podemos falar de qualquer efeito poético na sequência adjectiva do texto de partida, acreditamos que o tradutor tenha sido sensível ao contexto da cena em questão – Heathcliff consegue ter acesso à sala onde jaz o corpo de Cathy para a ver pela última vez – quando opta por uma solução que concorre para acentuar o tom dramático da cena. Nesta solução, a anteposição confere

87) Cf. Cunha, 269: “De um modo constante, só se colocam antes do substantivo: . . . certos adjectivos monossilábicos que formam com o substantivo expressões equivalentes a substantivos compostos.”

ao adjectivo um valor expressivo realizado na aliteração e na harmonia rítmica do conjunto.⁸⁸ De facto, a posposição quebraria a melodia do período mas tal não significa que ao colocar o adjectivo negro junto de anel e não de cabelos, o tradutor estivesse forçosamente a perseguir um efeito poético em lugar de simplesmente se manter coerente em relação a uma estratégia tradutória de preservação de formas e sentidos do texto original a qual, como temos vindo a demonstrar, corresponde à opção inicial de Macedo.⁸⁹ O contraste entre as opções realizadas nas duas traduções é bastante evidente no exemplo em questão, dado que a tradutora não se limita a deslocar o adjectivo para junto do outro substantivo que ele qualifica, mas também evita o valor expressivo ou o efeito poético realizados na colocação do adjectivo antes de qualquer um dos substantivos. Para lá das opções iniciais distintas de cada um dos tradutores, diríamos ainda que, em termos de estilo, o tradutor de 93 continua a privilegiar a precisão e a objectividade, enquanto o de 41 cede com mais frequência à valorização da subjectividade.

No último dos exemplos deste grupo, a que já aludimos por apresentar um elevado grau de dissimilação, acrescentaríamos somente o facto de a anteposição poder significar uma tentativa de fazer emergir um sentido conotativo.⁹⁰ Ao pretender levar o leitor a identificar cabeça com mente ou espírito, Macedo recorre às possibilidades expressivas da colocação anteposta retirando ao conjunto os seus valores denotativos em favor de uma significação subjectiva.

Considerando as possibilidades expressivas da língua portuguesa e o usos mais ou menos normativos que regulam a colocação do adjectivo, não podemos afirmar que a

88) Veja-se a propósito, Fonseca, 12: “Quanto às incidências que se referem aos valores expressivos, reter-se-á que elas se dirigem a aspectos rítmicos, à busca de novidade, à realização de simetrias, dissimetrias...na distribuição dos elementos no enunciado.”

89) Cf. Introdução, 18

90) Cf. Capítulo II, 125.

preferência de Macedo pela anteposição incorra em infracções às regras da língua de chegada. No entanto, o facto de na tradução de 41 o número de vezes em que a anteposição é utilizada ser muito superior às ocorrências deste recurso estilístico na de 93, não pode deixar de ser significativo no tocante à própria natureza da actividade tradutória. Na maior parte dos exemplos ilustrativos da anteposição na tradução mais antiga, salienta-se a feição subjectiva da significação dos grupos fraseológicos que não encontra eco no texto original, por na língua de partida a anteposição não configurar um efeito equivalente. De entre os quinze exemplos restantes do emprego deste recurso estilístico na tradução de 41, destacamos apenas seis nos quais a tradutora de 93 toma como referência a posposição:

<p>“thundered Heathcliff with <i>savage vehemence</i>.” cap.3, 69</p> <p>“trovejou Heathcliff, com <u>selvagem veemência</u>.” cap.3, 34</p> <p>“trovejou Heathcliff com uma <u>veemência irracional</u>.” cap.3, 50</p>	
<p>“he took a <i>grim pleasure</i>, apparently, in exciting the aversion” cap.8, 108</p> <p>“parecia sentir <u>amargo prazer</u> em excitar mais aversão” cap.8, 76</p> <p>“sentindo, por isso, <u>um prazer mórbido</u> em despertar a aversão” cap.8, 98</p>	
<p>“he’ll be <i>the most unfortunate creature</i> that ever was born!” (Nelly avisa Cathy sobre o que acontecerá a Heathcliff se esta casar com Edgar) cap.9, 121</p> <p>“êle será <u>a mais infeliz criatura</u> que jamais nasceu!” cap.9, 90</p> <p>“ele será <u>o ser mais infeliz</u> do mundo!” cap.9, 113</p>	
<p>“if she were so insane as to encourage <i>that worthless suitor</i>, (Edgar avisa Isabella para não permitir que Heathcliff lhe faça a corte) cap.11, 157</p> <p>“se ela fôsse bastante insensata para encorajar <u>aquêle indigno pretendente</u>,” cap.11, 130</p> <p>“se ela fosse louca ao ponto de encorajar <u>aquele pretendente desprezível</u>,” cap.11, 154</p>	
<p>“The two, to a cool spectator, made <i>a strange and fearful picture</i>.” (comentário de Nelly ao presenciar o último encontro de Heathcliff e Cathy) cap.15, 195</p> <p>“Para um espectador de sangue-frio, aquêle par formava <u>um estranho e terrível quadro</u>.” cap.15, 172</p> <p>“Para um espectador imparcial, formavam os dois <u>um quadro bizarro e assustador</u>.” cap.15, 195</p>	
<p>“delivered the house of his <i>luckless presence</i>.” cap.15, 200</p> <p>“libertou a casa da sua <u>funesta presença</u>.” cap.15, 177</p> <p>“livrou a casa da sua <u>presença nefasta</u>.” cap.15, 200</p>	

Se exceptuarmos o terceiro exemplo no qual o recurso à colocação do adjetivo em posição anteposta pode justificar-se pelo facto de este se encontrar integrado numa

frase exclamativa, verificamos que nos outros cinco poderia ter sido seguida a ordem directa das frases declarativas, na qual o adjectivo é colocado correntemente a seguir ao substantivo.⁹¹ Por tal não acontecer, somos levados a supor que possa ter ocorrido um fenómeno de interferência da norma da língua de partida na tradução de Macedo, que entra em conflito com uma das três regras básicas definidas por Newmark para a actividade tradutória.⁹²

Por outro lado, não deixa de ser interessante destacar que nos seis exemplos em que Ana Chaves lança mão da anteposição e Macedo opta por não o fazer, o emprego deste valor estilístico do adjectivo encontra eco nas justificações que já apresentámos para o recurso a esta colocação simultaneamente por parte dos dois tradutores:

“he is *that strange acquisition* my late neighbour made,” (o Sr. Linton explica à esposa quem é a criança apanhada a espreitar à sua janela) cap.6, 91
 “deve ser a tal aquisição estranha que fez o meu falecido vizinho,” cap.6, 57
 “Aposto que é aquela estranha «aquisição» que o meu falecido vizinho fez” cap.6, 79

 “tell me whether you don’t think yourself rather handsome?” cap.7, 98
 “dize-me se não te achas um tanto bonito?” cap.7, 65
 “diz lá se não te achas um belo rapaz?” cap.7, 86

 “I saw him smile to himself . . . and lapse into *ominous musing*” cap.10, 146
 “Vi-o sorrir sozinho - . . . e cair numa cogitação de mau agouro” cap.10, 118
 “Via-o sorrir interiormente . . . e mergulhar em ominosa meditação” cap.10, 141

 “and demanded, *in his loving manner*, what I was doing there.” cap.13, 181
 “e perguntou, com o seu modo amável, que estava eu ali a fazer.” cap.13, 158
 “e perguntou-me com a já costumeira «delicadeza», o que fazia eu ali.” cap.13, 180

 “She cannot accuse me of showing *a bit of deceitful softness*.” cap.14, 187
 “Ela não me pode acusar de ter simulado a mais leve prova de ternura.” cap.14, 164
 “Ela não pode acusar-me de simular uma falsa gentileza,” cap.14, 186

 “he, in return, covering her with *frantic caresses*, said” (relato do último encontro de Heathcliff com Cathy) cap.15, 197
 “Êle, por seu lado, cobrindo-a de carícias frenéticas, dizia” cap.15, 174
 “Entretanto, ele retribuía o gesto dela com frenéticas carícias, dizendo” cap.15, 197

91) Cunha, 268, afirma: “Sabemos que, na oração declarativa, prepondera a ORDEM DIRECTA, que corresponde à sequência progressiva do enunciado lógico. Como elemento acessório da oração, o adjectivo em função de ADJUNTO NOMINAL deverá, portanto, vir com maior frequência depois do substantivo que ele qualifica.”

92) Cf. Capítulo I, ponto 2.1.

Deixando para já de parte o exemplo citado em segundo lugar, somos de opinião que Ana Chaves emprega a anteposição com o objectivo de realçar a significação das sequências de adjectivo e substantivo. No primeiro e no quinto exemplos deste grupo, o cariz subjectivo das expressões é visível logo na colocação dos substantivos entre aspas que funcionam como sinal gráfico explicitador de que o lexema não é empregue com o seu sentido primeiro; de facto, Heathcliff não foi adquirido mas encontrado pelo falecido Earnshaw e muito menos é com delicadeza que interpela Isabella. Aliada a esta estratégia, a anteposição confere destaque ao adjectivo contribuindo para intensificar ainda mais o valor expressivo destas duas expressões: no primeiro caso, realça a estranheza que a figura de Heathcliff provoca nas outras personagens desde criança e, no segundo, reitera o sentimento de rejeição experimentado por Isabella desde o primeiro dia do seu casamento.

Ao afectar o valor denotativo do adjectivo no terceiro e no quinto exemplos, a tradutora intenta, a nosso ver, conferir-lhe um valor expressivo. A sequência ominosa meditação, através da aliteração da consoante nasal na expressão e no verbo que a precede, gera um efeito rítmico que perderia parte da sua harmonia caso o adjectivo fosse posposto. O facto de Macedo não ter optado por um tipo de solução semelhante, ficará a dever-se à preferência deste tradutor em realizar uma expansão explicativa do conteúdo sémico do adjectivo *ominous*. Também na tradução do quinto exemplo, é possível detectar um certo ritmo na repetição da líquida no verbo simular, no adjectivo falsa e no substantivo gentileza, embora a expressividade da oração derive principalmente de alguma redundância ao nível semântico. O que Heathcliff realmente afirma é nunca ter deixado transparecer qualquer sentimento de ternura ou gentileza na sua relação com Isabella, mas o que ambos tradutores fazem é deslocar para o verbo o sema de falsidade presente no adjectivo *deceitful*. Macedo entende destacar nesta

afirmação de Heathcliff o facto de a ausência de qualquer sentimento terno ser completa quando traduz *a bit of deceitful softness* por a mais leve prova de ternura, em que a sequência de adjetivo e substantivo do texto de partida é substituída por uma construção também ela adjetiva mas diferente. Por seu lado, Ana Chaves prefere dar ênfase a uma característica marcante em Heathcliff – a verdade dos seus sentimentos – ao repetir o sema da falsidade no verbo e no adjetivo da oração. A redundância da afirmação de Heathcliff torna-se ainda mais nítida fruto da colocação anteposta do adjetivo e não incorre, quanto a nós, em incorrecção gramatical por se poder justificar em dois planos: no plano expressivo, ao nível da frase, porque pretende intensificar a afirmação de Heathcliff e no plano da caracterização da personagem, ao nível do próprio texto, exactamente por Heathcliff ser sempre verdadeiro mesmo quando é violento ou desprezível.

Do último exemplo acima citado, afigura-se-nos simplesmente referir ser esta a situação em que Ana Chaves interfere com o sentido informativo do adjetivo sem que para isso possam ter concorrido outras motivações que não as do contexto dramático da cena em questão. Estamos num ponto central da narrativa - a última vez que Heathcliff se reúne à sua amada em vida - e toda a cena é descrita por Nelly num tom permeado pela perplexidade e pelo temor ante a violência dos sentimentos dos dois. Tendo em consideração o facto de os dois tradutores optarem pelos mesmos equivalentes para o adjetivo e para o substantivo divergindo somente na colocação daquele, é interessante verificar que o tradutor que mais vezes recorre à anteposição não o faça neste caso e que o inverso também se verifique. Contudo, como afirma Toury, nem todas as decisões tomadas pelos tradutores ao nível micro-textual reflectem forçosamente as suas opções iniciais e é isso a nosso ver o que este exemplo ilustra com clareza.⁹³

93) Ver, Introdução, 19.

Finalmente, em relação às traduções do segundo exemplo, em que o adjetivo surge no texto de partida já não como adjunto nominal mas com função predicativa, verificamos uma vez mais a opção de Macedo por uma tradução literal aqui ilustrada pela preservação da sequência de advérbio seguido de adjetivo, em contraste com a tradução de Ana Chaves orientada claramente para o público do texto de chegada, na anulação do grau de intensidade que o advérbio confere ao adjetivo e sua substituição pelo grupo predicativo um belo rapaz; neste é possível considerar que a anteposição tem um valor intensificador idêntico ao de uma exclamação. Na verdade, Nelly não está a interrogar-se sobre a beleza de Heathcliff, mas antes a procurar convencê-lo de que se ele abandonar os seus modos rudes e a deixar cuidar da sua aparência conseguirá tornar-se tão belo quanto Edgar Linton. Neste sentido, não podemos deixar de considerar mais bem conseguida a solução da tradutora de 93 quando comparada com a de Macedo, não tanto pela fluência da expressão como pela asserção de que Heathcliff não deve considerar-se um tanto bonito mas realmente belo.

Em relação ao propósito com que iniciámos este apêndice, concluímos em termos globais que os dois tradutores reconhecem a função da colocação anteposta obrigatória quando geradora de sentidos diferentes, quando associada a determinados adjektivos monossilábicos, ou quando se emprega correntemente em frases de tipo exclamativo. Verificamos ainda o facto de os dois tradutores lançarem mão da anteposição enquanto recurso estilístico configurador de uma significação subjectiva ou expressiva das sequências de adjektivos e substantivos, de forma a intensificarem ou conferirem valores afectivos às expressões que traduzem. Em tais casos, este recurso parece evidenciar a preocupação em destacar uma expressão enquadrada por um contexto dramático, em criar efeitos poéticos ou simplesmente em contribuir para a fluidez harmoniosa do discurso.

Aceitando que à língua portuguesa não é estranha a ordem chamada inversa da ordem directa especialmente nas formas afectivas da linguagem, é nossa opinião que, nos casos acima referidos, ao aproveitarem as possibilidades de realce facultadas pelo idioma da língua de chegada os tradutores se servem delas como veículo de enriquecimento dos seus textos. Contudo, o número significativo de exemplos nos quais se detecta o recurso à anteposição na tradução mais antiga, especialmente quando ela não é obrigatória ou corrente e contrasta com a tradução mais recente que toma como referência a posposição, leva-nos a considerar estarmos em presença de alguma interferência da língua de partida no texto de Fernando de Macedo ao nível da organização frásica.

Esta opção de Macedo, seja ela consciente ou não, vem confirmar a apetência deste tradutor em se ater sempre mais ao texto de partida na preservação do conteúdo lexical tanto quanto na da ordem sintagmática. Se é verdade que a anteposição na tradução mais antiga configura um estilo mais poético, expressivo e conotado que se opõe à objectividade e ao distanciamento da tradução de 93, não podemos deixar de aventar a possibilidade de, além de não necessário, o emprego deste recurso estilístico chegue a tornar-se indesejável. De facto, ele vai contribuir para tornar o discurso de Macedo mais complexo e interpretativo por repetidas vezes fazer com que o leitor se depare com colocações não correntes na língua de chegada, para as quais não se detecta no texto original idêntico valor subjectivo ou expressivo, pois na língua inglesa a anteposição do adjectivo ao substantivo que o acompanha é afinal a regra da ordem directa. E paradoxalmente, fruto do emprego reiterado de uma norma da língua de partida que não encontra correspondente na língua-alvo, a tradução mais literal cuja preocupação principal é manter os sentidos e as formas do original acaba por revelar-se a menos fiel, em termos do efeito estilístico realizado pela anteposição.

CAPÍTULO III

ANÁLISE CONTRASTIVA DE ORAÇÕES DOMINADAS POR SUBSTANTIVOS

Os exemplos que reunimos para análise no presente capítulo constituem um grupo numericamente mais reduzido do que o formado pelas sequências de adjetivos e substantivos por duas razões fundamentais. Em primeiro lugar, porque um grande número de substantivos empregue na caracterização do protagonista de Wuthering Heights ocorre associado a um adjetivo o qual não raras vezes modifica o sentido que aquele teria caso surgisse isoladamente e foi, por esse motivo, já objecto de análise no capítulo anterior. Voltar a tratar todos esses exemplos tornaria redundante a nossa análise, até pelo facto de em muitos dos casos em que o adjetivo é objecto de traduções diferentes, para o substantivo Macedo e Chaves optarem pelo mesmo equivalente. Por outro lado, sendo uma classe de palavras diferente – que denota um objecto enquanto o adjetivo representa propriedades desse mesmo objecto – acaba por colocar muito menos dificuldades ao tradutor na selecção das escolhas mais eficazes ou fidedignas. Consideremos, por exemplo, as ocorrências seguintes:

“He is a dark-skinned *gipsy*,” cap. 1, 47

“Ele tem a aparência dum cigano de tez crestada,” cap.1, 12

“É um cigano de pele escura” cap. 1, 24

“I was forced to lie till their malignant *masters* pleased to deliver me,” cap.2, 59

“tive de ficar no chão enquanto aos seus malignos donos não agradou libertar-me.” cap.2, 24

“não tive outro remédio senão deixar-me ficar deitado até os malditos dos donos acharem por bem vir libertar-me.” cap.2, 39

“I felt interested in a man who seemed more exaggeratedly *reserved* than myself.” cap.1, 45

“Sentia-me atraído para um homem que me parecia ainda mais absurdamente insociável do que eu.” cap.1, 10

“acicatava-me a curiosidade este homem que parecia, se possível, ainda mais reservado do que eu.” cap.1, 22

Embora nos três casos o substantivo tenha implicações na delimitação física e psicológica da personagem, não pretendemos duplicar aqui a análise do contributo do adjectivo para a significação do grupo nominal, pelo que nos limitaremos a repetir aqueles exemplos nos quais o objecto denotado possa ser isolado do adjunto nominal que o acompanha. Lançaremos mão dos exemplos tratados anteriormente apenas para confrontar idênticas ou diferentes traduções de um substantivo empregue mais do que uma vez, como é o caso de *gipsy*, para analisar a significação do substantivo no enquadramento do percurso da personagem, como em *masters* (Heathcliff é um pária que ascende à classe dominante), ou para verificar até que ponto os tradutores mantêm os mesmos equivalentes na tradução de adjectivos e substantivos com a mesma raiz, como em *reserved*.

Este capítulo é ainda dividido em duas partes: na primeira tratamos aqueles substantivos através dos quais outros intervenientes na acção apelidam Heathcliff, lexemas que patenteiam fundamentalmente os sentimentos daqueles em relação a este; na segunda, centramos a análise nos substantivos que denotam características físicas ou psicológicas desta personagem, sem esquecer evidentemente que a apresentação dela é sempre filtrada pela mediação dos dois narradores.

1. Substantivos Empregues para Apelidar Heathcliff

Embora a crítica seja unânime em reconhecer em Wuthering Heights uma inversão de valores de onde a personagem de Heathcliff emerge não como o vilão tradicional mas antes como o autêntico representante de um mundo não cerceado pelas regras e convencionalismos sociais, não é evidentemente com base numa micro-análise

lexical da sua caracterização física e psicológica que tal simbologia se torna patente.⁹⁴

Se no levantamento dos atributos que o distinguem foi possível ilustrar alguns dos elementos concorrentes para a referida inversão, nomeadamente no emprego de adjectivos que realçam a superioridade física de Heathcliff, o poder que exerce sobre as outras personagens, a verdade dos seus sentimentos ou a infelicidade do seu destino, nos substantivos pelos quais é definido essa simbologia é ainda menos notória.

A qualidade negativa do temperamento de Heathcliff é repetidas vezes acentuada nos substantivos através dos quais personagens como Lockwood, Hindley ou Isabella, alvos do seu ódio ou desprezo, se referem ao protagonista e são muito reduzidos os empregos de substantivos apreciativos. Os que encontrámos inserem-se na sua quase totalidade na narração de Nelly Dean e apresentam como características comuns os factos de referirem o aspecto exterior de Heathcliff ou serem empregues com sentido irónico:

“if anyone attempted to impose upon, or domineer over *his favourite*.” (Nelly comenta a preferência do Sr. Earnshaw por Heathcliff) cap.5, 82

“quando alguém tentava impor-se ao seu favorito ou dar-lhe ordens.” cap.5, 47

“quando alguém tentava impor-se ou dar ordens ao seu favorito.” cap.5, 67

“You’re fit for *a prince in disguise*.” (Nelly conforta o jovem Heathcliff) cap.7, 98

“Podias passar por um príncipe disfarçado.” cap.7, 65

“Quem não te conhecesse diria que és um príncipe.” cap.7, 86

“He is reformed in every aspect apparently – *quite a Christian*” (Nelly duvida da transformação de Heathcliff) cap. 10, 138

“Dar-se-ia o caso de se ter modificado totalmente? Um verdadeiro cristão” cap.10, 108

“Aparentemente está muito mudado...um bom cristão” cap.10, 132

“in dress, and manners a gentleman,⁹⁵” (comentário de Lockwood quando conhece Heathcliff) cap.1, 47

“mas tem maneiras e veste como um cavalheiro,” cap.1, 12

“um cavalheiro nos modos e no trajar,” cap.1, 24

“he would certainly have struck a stranger as a born and bred *gentleman*,” cap.14, 184

“que um estranho tê-lo-ia tomado certamente por um cavalheiro de boa origem e educado,” cap.14, 160

94) Cf. Introdução, 2 – 5.

95) De notar que, nesta ocorrência, cavalheiro pode ser considerado um adjectivo predicativo ao nível da função sintáctica que desempenha na oração, no original e nos textos traduzidos.

O que primeiro se destaca da leitura das traduções dos exemplos acima, é o facto de todos os substantivos nos dois textos de chegada serem traduzidos pelo mesmo equivalente. No respeitante ao seu significado para a caracterização de Heathcliff, verificamos não ser através deste tipo de substantivo de valor apreciativo que claramente se espelhe a simbologia da personagem em termos da inversão de valores acima referida. Quando Nelly apelida Heathcliff de bom ou verdadeiro cristão, está realmente a ser irónica pois não acredita na transformação que ele aparenta aquando do seu regresso. Da mesma forma, quando refere que Heathcliff é o favorito do pai de Cathy, não podemos deixar de intuir nesta palavra uma certa ironia, por o contexto em que se insere deixar clara a excessiva benevolência do velho Earnshaw para com Heathcliff, muito diferente do comportamento tido com o seu próprio filho.

Também nas duas ocorrências em que Heathcliff é designado como sendo um cavalheiro, as duas traduções patenteiam, da mesma forma que o texto original o faz, o carácter exterior desta definição: Heathcliff veste-se e comporta-se como um cavalheiro, não estando em nenhum dos casos implícito que nas suas acções ou sentimentos se possa assemelhar a um homem nobre e cortês. Na segunda ocorrência do substantivo, o que Nelly pretende veicular é exactamente o facto de só quem não conheça Heathcliff o poder confundir com alguém com o berço e a educação de um cavalheiro.

Interessante é a diferença nas duas traduções da expressão *a prince in disguise*. Enquanto Macedo uma vez mais opta por uma solução literal, Ana Chaves evidencia o facto de só quem não conhecer Heathcliff o poder tomar por um príncipe. Contudo, o tradutor mais antigo não deixa de ser sensível à ambiguidade da expressão, ao não afirmar que Heathcliff é um príncipe mas que poderia passar por tal.

Já dissemos que esta personagem é indubitavelmente o protagonista do romance.⁹⁶ No entanto, nos primeiros dezasseis capítulos de Wuthering Heights, o substantivo herói é empregue para designar Heathcliff apenas duas vezes:

“Yes, I remember *her hero* had run off, and never been heard of for three years.” (Lockwood refere o ponto em que Nelly tinha ficado no relato da vida de Heathcliff) cap.10, 130

“Sim, lembro-me de que o seu herói fugira, que não se ouvira falar mais dele durante três anos” cap.10, 100

“É isso, lembro-me de que o herói tinha fugido e ninguém mais soubera nada dele durante três anos.” cap.10, 123

“She abandoned them under a delusion . . . picturing in me *a hero of a romance*,” cap.14, 187

“- Ela abandonou tudo isso por causa duma ilusão . . . Imaginou-me um herói de romance” cap.14, 163

“- Abandonou tudo para ir atrás de uma ilusão . . . Fez de mim um herói romanesco,” cap.14, 185

No exemplo em que Lockwood apelida Heathcliff de herói, está doente e deseja que Nelly venha para junto dele continuar a sua narrativa. Nesta, Heathcliff é *her hero* por ser a personagem central e não por quaisquer feitos ilustres ou corajosos, significação que constitui também um dos empregos do substantivo na língua de chegada. No segundo exemplo, é o próprio Heathcliff quem desdenha da esposa por esta o ter imaginado a encarnação de uma figura romanceada e manifesta, ao mesmo tempo, o desdém que sente em lhe serem atribuídas as características de tal personagem: “expecting unlimited indulgencies from my chivalrous devotion.” (cap.14, 187).⁹⁷ Neste contexto, não podemos deixar de destacar a expressividade conseguida na tradução de Ana Chaves por meio do adjectivo romanesco que transporta os semas de maravilhoso e apaixonado, em oposição ao tom mais neutro preferido por Macedo, o qual, na expressão em questão, não deixa de ser apesar de tudo mais fiel.

96) Veja-se Introdução, 3.

97) Veja-se no Capítulo I, 42 a citação de Glen Cavaliero a propósito do carácter da paixão de Isabella por Heathcliff.

Passamos agora à análise de grupos de substantivos bastante mais extensos designadores das características negativas do protagonista. Para começar, faremos referência àqueles que são objecto da mesma solução de tradução por parte de Macedo e Chaves. De entre os mais recorrentemente empregues, destaca-se a ocorrência de *gipsy* em cinco exemplos em que Lockwood, Hindley, a Sra. Linton, Edgar e a Sra. Earnshaw se servem deste substantivo para apelidar Heathcliff. Os dois tradutores lançam mão do equivalente cigano com excepção de uma ocorrência em que o substantivo toma o valor sintáctico de adjetivo no texto de partida:

“asking how he could fashion to bring *that gipsy brat* into the house,” (reacção de desgosto da Sra. Earnshaw quando o marido traz Heathcliff para dentro de casa) cap.4, 77
“preguntando que ideia fôra a do marido de trazer para casa aquêle cigano,” cap.4, 44
“perguntou ao marido por que decidira trazer para casa aquele ciganote,” cap.4, 61

Tendo em atenção que *brat* é um vocábulo usado informal de sentido depreciativo usado para designar “a child, who is behaving badly or annoying you;” (Collins, 163) vemos como na tradução mais recente se pretende a recuperação do sentido da sequência de adjetivo e substantivo. De facto, o recurso ao sufixo -ote parece-nos especialmente expressivo por se tratar de um diminutivo, apropriado para designar uma criança mas ao mesmo tempo desprovido da afectividade patente, por exemplo, num sufixo como -inho. Neste sentido, a solução de Macedo, que opta por omitir no seu texto a referência à criança, afigura-se-nos menos enriquecedora.⁹⁸ Digno de nota é ainda o facto de a forma feminina do substantivo cigano surgir nos textos de 41 e 93 a propósito de Heathcliff, numa ocorrência em que o original emprega um outro vocábulo:

“He’s exactly like *the son of the fortune-teller*, that stole my tame pheasant.” (Isabella horrorizada ante a aparência de Heathcliff quando o vê pela primeira vez) cap.6, 91
“Parece mesmo o filho da cigana que roubou o meu faisão domesticado.” cap.6, 57
“É igualzinho ao filho daquela cigana que roubou o meu faisão de estimação,” cap.6, 78

A conotação depreciativa do vocábulo *fortune-teller* é evidente no contexto desta frase, facto que poderá explicar a opção dos dois tradutores em lançar mão de um

equivalente empregue por diversas vezes, em lugar de seleccionarem um dos equivalentes mais específicos, “adivinho; cartomante; quiromante” (Houaiss, 308). Esta opção permitida por serem correntemente mulheres de etnia cigana quem lê o futuro nas palmas das mãos, funciona ao nível das estratégias de tradução no sentido em que intensifica a carga pejorativa do substantivo.

Um outro exemplo em que os dois tradutores optam por um mesmo equivalente para traduzir dois sinónimos do texto original refere-se à caracterização de Heathcliff como alguém que se introduz sem direito ou por meios violentos:

“*the intruder* appeared to hesitate, and muttered to himself.” (Heathcliff entra de rompante no quarto de Lockwood) cap.3, 68
“O intruso monologava em voz baixa.” cap.3, 33
“O intruso pareceu hesitar, e depois resmungou qualquer coisa.” cap.3, 49

“be damned, you beggarly *interloper*,” cap.4, 80
“e dana-te, miserável intruso!” cap.4, 47
“vai para o inferno, maldito intruso!” cap.4, 64

“persisted the alarmed *intruder*.” (Heathcliff obrigado a sair de junto de Cathy agonizante por Edgar estar a chegar) cap.15, 198
“suplicou o intruso, que principiava a estar alarmado.” cap.15, 176
“insistiu o intruso, denunciando alguma preocupação.” cap.15, 199

A opção dos dois tradutores pela uniformização dos sinónimos referidos terá tido por base a carga semântica do substantivo *interloper* que inclui os traços sémicos de alguém que se intromete por meios ilícitos em proveito próprio, ao passo que *intruder* é sempre designador de alguém que se introduz pela força. Ao nível da caracterização da personagem, concordamos com esta solução pois, apesar de reconhecermos na exclamação de Hindley, no segundo exemplo, o receio de ver roubados por Heathcliff os seus direitos de primogénito, tal significação não é invalidada pelas opções dos tradutores. Mesmo sendo o objecto deste capítulo unicamente a análise do substantivo, não podemos deixar de referir a omissão que Fernando de Macedo leva a cabo no primeiro dos exemplos acima, a qual não cremos ilustradora da estratégia de base deste

98) Sobre o valor dos sufixos diminutivos, veja-se Cunha, 92 - 94.

tradutor, bem como a interpretação diversa que aquele e Chaves fazem da significação do adjectivo *alarmed*. O primeiro, novamente mais fiel à forma e ao sentido do original, não hesita em acentuar os semas de medo e pavor contidos naquele vocábulo, enquanto Ana Chaves opta por um equivalente igualmente justificável – o adjectivo comporta também os traços sémicos de preocupação ou inquietação – tanto quanto o entendemos por considerar que o pavor ou o pânico não são típicos da personagem nem tão pouco Heathcliff alguma vez revela ter medo de Edgar Linton. De facto, no seguimento da cena em questão e ante a insistência de Catherine, ele dispõe-se a enfrentar o rival.

Alguns outros substantivos relevantes para a delimitação do protagonista de *Wuthering Heights* são objecto de tradução por um mesmo equivalente nos dois textos da língua de chegada: para as duas vezes em que Hindley apelida Heathcliff de *vagabond*, encontramos nas traduções o substantivo vagabundo. De igual modo, *usurper* é traduzido por usurpador, *stranger*, por estranho e *miser* por avarento. A entrada destes vocábulos nas línguas de partida e de chegada pelo latim e ilustrada na proximidade que manifestam aos níveis da sonoridade e do sentido, justifica, a nosso ver, a sua repetição em traduções que distam cinquenta anos no tempo. De notar que embora tal proximidade não seja evidente na tradução de *miser* por avarento, os dois substantivos têm raiz latina e os traços sémicos de mesquinhez e avareza ainda hoje se mantêm no adjectivo miserável, do latim *miserabile*, de onde *miser* também evoluiu (Webster's, 1229; D.L.P., 1121).

Quando analisámos os grupos de substantivos para os quais os tradutores seleccionam equivalentes diferentes, verificámos que também neles o número de vocábulos com valor depreciativo ultrapassava de forma significativa os substantivos em que a significação é predominantemente informativa ou afectiva. O percurso de uma personagem que de orfão recolhido por caridade e posteriormente rebaixado à condição

de criado se transforma num ser obcecado pela vingança explica que tenha sido nos capítulos referentes à sua infância e adolescência que a encontramos apelidada com alguma afectividade.

Durante a infância, Heathcliff é designado pelos substantivos *child*, que aponta para a idade – “from the time of birth to the time when they become an adult” – e por *boy*, que especifica o sexo – “male child” (Collins, 234; 160). Começemos por analisar as traduções do primeiro, o qual na língua de chegada tem como equivalente o substantivo de valor informativo criança:

“a dirty, ragged, black-haired *child*,” cap.4, 77
“um menino sujo, maltrapilho, de cabelos pretos,” cap.4, 43
“um miúdo sujo, andrajoso e maltrapilho, de cabelo escuro” cap.4, 61

“He seemed a sullen, patient *child*,” cap. 4, 79
“Ele parecia um menino casmurro e resignado,” cap.4, 45
“Parecia uma criança macambúzia e demasiado passiva,” cap.4, 62

“the poor *fatherless child*, as he called him.” (forma como o Sr. Earnshaw trata Heathcliff) cap.4, 79
“o pobre orfão, como êle lhe chamava.” cap.4, 45
“no pobre orfão, como ele lhe chamava.” cap.4, 62

“he was the quietest *child*” cap.4, 79
“era a criança mais sossegada” cap.4, 45
“foi a criança mais dócil” cap.4, 63

Com excepção da contracção da sequência *fatherless child* no substantivo orfão, em que os dois tradutores incorrem numa perda de sentido em favor da fluência do discurso – de facto, se Brontë não emprega o substantivo *orphan* é a nosso ver por pretender destacar o desejo do Sr. Earnshaw em substituir a figura paternal que Heathcliff nunca conhecera, muito embora a preservação deste cambiante interpretativo resultasse em soluções de tradução que teriam de passar por uma expansão de *fatherless* em sem pai, por hipótese – Macedo e Chaves oscilam entre menino, miúdo e criança para traduzir *child*. Verificamos que é a tradutora de 93 a optar por escolhas mais neutras e menos afectivas: emprega duas vezes criança e, somente no exemplo em que Nelly vê Heathcliff pela primeira vez escolhe miúdo. Este substantivo, de valor mais

afectivo do que criança por designar alguém ou algo “que tem pequenas dimensões” e é sinónimo de “rapazinho”, tem, em nossa opinião, um valor ainda menos afectivo do que menino, a escolha de Macedo para duas das ocorrências de child.

Parece-nos então ter havido na tradução de 41 uma maior preocupação em tornar mais expressiva e apreciativa a designação da criança abandonada, desde sempre mal recebida na casa onde é acolhido, em contraste com a fidelidade patente nas escolhas da tradução de 93, ao seleccionar um equivalente mais próximo do sentido primeiro do substantivo. As diferentes soluções de Macedo para a tradução das ocorrências de *boy* parecem corroborar este ponto de vista:

“I wondered often what my master saw to admire so much in the sullen *boy*” (Nelly sobre a afeição do Sr. Earnshaw por Heathcliff) cap.4, 79

“muitas vezes perguntava a mim própria que podia achar o patrão naquele menino taciturno para tanto o admirar,” cap.4, 46

“muitas vezes me perguntava o que teria o patrão visto naquele rapaz intratável,” cap.4, 63

“Mrs. Linton begged that her darlings might be kept carefully apart from that ‘naughty swearing *boy*’.” cap. 7, 95

“a senhora Linton pedia que os filhos se conservassem cuidadosamente afastados daquele «horível garoto que dizia nomes feios».” cap.7, 62

“Mrs. Linton pedira por tudo que evitassem o contacto entre os seus queridos filhos e aquele «rapaz rude e malcriado».” cap.7, 83

Nestes dois exemplos, vemos como Ana Chaves não tem dúvidas em empregar o substantivo que na língua de chegada tem o valor afirmativo de determinar o sexo de uma criança. Ao contrário, Macedo, em escolhas acreditamos derivadas da sua interpretação contexto das orações, prefere empregar substantivos que comportam alguma conotação. No primeiro exemplo, somos levados a supor que terá tido em consideração os factos de o Sr. Earnshaw ser muito afeiçoado a Heathcliff, tanto quanto a compaixão que a própria Nelly manifesta em relação a ele. No segundo, referente à imposição feita pela Sra. Linton para autorizar a visita dos filhos a Wuthering Heights, opta por um substantivo que além de ser sinónimo de rapazito, designa em sentido figurado um “indivíduo malcriado e atrevido” (D.L.P., 815). Justificada esta solução

expressiva por ser exactamente esta a opinião que a Sra. Linton tem de Heathcliff, estranhámos o não ter o tradutor sido igualmente sensível à expressividade do lexema por meio do qual aquela se refere aos filhos, quando ela é visivelmente patente no texto de partida. Ao traduzir *darlings* por queridos filhos e *boy* por rapaz, Ana Chaves manifesta maior fidelidade aos valores informativos e conotativos do original, ao passo que Macedo desloca o sentido expressivo dos substantivos do primeiro para o segundo.

Nas restantes quatro ocorrências de *boy* como designador de Heathcliff, o que se destaca é novamente a expressividade das soluções dos dois tradutores:

“Don’t be afraid, it is but *a boy*” (o Sr. Linton acalma a esposa quando Heathcliff e Cathy são descobertos a espreitar à janela) cap.6, 90-91
“Não tenhas medo. É apenas um rapazito...” cap.6, 57
“Não tenhas medo, é apenas um garoto.” cap.6, 78

“*A wicked boy*, at all events,” (exclamação da Sra. Linton ao ver Heathcliff) cap.6, 91
“- De qualquer modo um pária,” cap.6, 57
“-«Em qualquer dos casos, um patifório.»” cap.6, 79

“there’s no use waiting longer on *that foolish boy*” (Nelly tenta convencer Cathy que Heathcliff regressará na noite da fuga deste) cap. 9, 125
“É inútil esperar mais por êsse doido do rapaz.” cap.9, 94
“Não vale a pena esperar mais por aquele louco,” cap.9, 118

“What, the gipsy – *the plough-boy*?” (Edgar indignado ao saber que Heathcliff voltou e está em sua casa) cap.10, 134
“- Quem? O cigano?...O moço de lavoura?” cap.10, 103
“- O quê? Esse cigano...esse labrego?” cap.10, 127

A presença do equivalente rapaz uma única vez e somente em uma das traduções no quadro acima, ilustra bem a preocupação dos tradutores em transportarem para os seus textos a expressividade que interpretam no de Emily Brontë. No primeiro exemplo, o tom seguro e reconfortante do Sr. Linton ganha ênfase nas traduções através da transformação de um substantivo neutro num diminutivo, no caso da mais antiga e na opção por um outro passível de conotação depreciativa, na mais recente. A predominância da significação do qualificativo em sequências de adjectivos e substantivos patente nas traduções do segundo exemplo e na mais recente do terceiro, resulta na substituição do grupo nominal por um único substantivo que passa a ter o

sentido comportado pelo adjectivo. Nestes casos, porque a eliminação no texto traduzido do objecto denotado pelo substantivo de valor informativo não gera ambiguidade ou perda de sentido, diríamos ser ela justificada na medida em que ao substantivar a qualidade a tradução vai adquirir um valor mais subjectivo mas também mais expressivo e favorecido pelo próprio contexto das orações. E se a concisão de linguagem igualmente conseguida através desta estratégia contribui para reforçar a expressividade, esta não é menos conseguida no processo de substantivação do adjectivo anteposto levado a cabo por Macedo na tradução do terceiro exemplo – êsse doido do rapaz – processo a que já atrás fizemos referência.⁹⁹

A última ocorrência de *boy* para apelidar Heathcliff nos primeiros dezasseis capítulos do romance, já não se reporta à infância daquele, embora Edgar o empregue antes de ver o homem em que ele se transformou. Mantendo ainda de Heathcliff a imagem do jovem encarregado das tarefas dos criados que conhecera, Edgar deixa da mesma forma transparecer na exclamação citada o desagrado em receber na sua sala alguém que não é do mesmo nível social que ele próprio. De facto, ele sugere a Cathy a cozinha como o lugar mais adequado para ela se encontrar com Heathcliff sem causar embaraço aos outros ocupantes da casa: “The whole household need not witness the sight of your welcoming a runaway servant as a brother.” (cap.10, 135 – 136). Das duas traduções do exemplo inserido nesta cena, destacamos uma vez mais a expressividade da solução de Macedo, pois um dos sentidos de moço na língua de chegada é exactamente o de “criado de servir; serviçal,” (D.L.P., 1116), ultrapassada em concisão pela de Chaves que num só substantivo – labrego – faz convergir os traços sémiicos de aldeão mas igualmente de rude e grosseiro.

No que respeita às escolhas dos dois tradutores para as ocorrências de *child* e *boy*, diríamos que globalmente elas espelham a preocupação de ambos em enriquecerem

99) Veja-se no Capítulo II, a Nota 63.

os seus textos ao não repetirem os mesmos equivalentes para um mesmo lexema da língua de partida, não nos parecendo que tal estratégia incorra em afastamentos significativos do original, além de a considerarmos relevante em termos do papel do tradutor de um texto literário.¹⁰⁰ Por outro lado, verificamos o facto de os tradutores divergirem nas formas como conferem valores expressivos aos substantivos em questão, pois Macedo manifesta maior apetência para matizes afectivos nos casos em que Chaves é mais objectiva, e esta revela tendência para acentuar valores depreciativos.

Referiremos finalmente dois outros substantivos empregues a propósito da origem misteriosa do jovem Heathcliff, na cena já referida em que aquele e Cathy são descobertos pelos criados de Thrushcross Grange a espreitar à janela:

“a little *Lascar*, or an American or Spanish *castaway*.” cap.6, 91

“um mestiço, um vagabundo vindo da América ou da Espanha.” cap.6, 57

“Um degredado das Índias, de Espanha ou das Américas.” cap.6, 79

Na tradução destes dois substantivos, Macedo e Chaves são confrontados com lexemas que lhes colocam a questão da apresentação ao leitor da língua de chegada de uma realidade cultural estrangeira. Para o leitor do original teria sido evidente a identificação de *Lascar* com os marinheiros das Índias Orientais, ou com indivíduos de origem anglo-indiana, bem como a de *castaway* como relativo a náufragos ou a indivíduos rejeitados pela sociedade (Webster's, 1085; 323). A referência à possível origem americana destes indivíduos terá tido origem no facto de serem os degredados ingleses quem primeiro colonizou a região norte da América, ao passo que da referência à Espanha pode intuir-se a tradicional inimizade entre ingleses e espanhóis desde os tempos da conquista do Novo Mundo. Possivelmente por não pretenderem sobrecarregar o texto e, no exemplo presente uma afirmação inserida numa fala de uma personagem, com notas explicativas ou soluções de tradução excessivamente explicitadoras de realidades culturais, os tradutores optam por seleccionar aqueles

100) Sobre o papel do tradutor de textos literários, veja-se, o Capítulo I, ponto 2.2.

sentidos dos substantivos que entendem melhor se adequarem à caracterização de Heathcliff. Tal postura justifica a tradução de *Lascar* por mestiço, até pela própria aparência física da personagem, embora em nossa opinião a escolha de vagabundo como equivalente de *castaway* seja ao nível do conteúdo algo redutora, na tradução de 41. No entanto, se na tradução de 93 podemos falar de uma escolha mais eficaz no emprego do substantivo degredado, a implicação de que mesmo os indivíduos provenientes das Índias são exilados incorre também em perda, no texto de chegada. Para esta omissão de informação presente no original, encontramos eco em outras levadas a cabo por uma tradutora que manifesta maior preocupação com a fluidez do seu discurso do que com a preservação de sentidos e às quais já tivemos oportunidade de fazer referência.¹⁰¹

Nos substantivos pelos quais o protagonista do romance é apelidado na idade adulta, encontramos um número muito reduzido de ocorrências desta classe de palavra com valor meramente informativo. Deles destacaremos dois exemplos retirados dos primeiros encontros de Lockwood com Heathcliff que concorrem para apresentar a personagem como o senhor de Wuthering Heights:

“the surly *owner*,” cap.1, 46
“ao impertinente dono,” cap.1, 11
“ao sorumbático proprietário” cap.1, 22 – 23

“their malignant *masters*” (referência a Heathcliff e a Hareton) cap.2, 59
“aos seus malignos donos” cap.2, 24
“os malditos dos donos” cap.2, 39

Das duas traduções destaca-se, no respeitante ao substantivo, a distinção que Ana Chaves faz entre *owner* e *master* em contraste com o emprego de um mesmo equivalente por Macedo, unicamente por ser este o tradutor que mais vezes manifesta preocupação em não deixar passar em branco quaisquer cambiantes semânticos.

101) A questão da tradução ser uma redução e uma complementação do texto original é tratada no Capítulo I, ponto 2.4.

Encontramos ainda quatro exemplos nos quais Heathcliff é apelidado de *fellow*:

“A capital *fellow*!” cap.1, 45
“!Que homem extraordinário!” cap.1, 9
“Um tipo formidável, este Heathcliff!” cap.1, 21

“A rough *fellow*, rather, Mrs. Dean.” cap.4, 76
“- Um sujeito um tanto rude, Sra. Dean.” cap.4, 41
“- Um sujeito áspero.” cap.4, 59

“the master . . . bade Joseph ‘keep *the fellow* out of the room” cap.7, 98
“o patrão . . . ordenou a José «que levasse o rapaz” cap.7, 65
“O patrão . . . deu ordens a Joseph para que não deixasse «o miúdo entrar na sala»” cap.7, 87

“*The fellow* approached and gave the chair on which Linton rested a push. (Heathcliff e Edgar confrontam-se) cap.11, 154
“Aproximou-se e sacudi a cadeira sobre a qual Linton se apoiava.” cap.11, 126
“O valentão aproximou-se e deu um encontrão à cadeira a que Mr. Linton se apoiava.” cap.11, 150

Numa primeira leitura, pareceu-nos estranho o facto de a tradução mais antiga apresentar para o primeiro exemplo um equivalente menos expressivo do que o empregue na tradução mais recente e no original. Contudo, é possível que Macedo tenha sido levado a escolher um hiperónimo de *fellow*, por na língua de chegada o emprego de tipo definido como “um indivíduo qualquer” (D.L.P., 1620), poder alterar o sentido apreciativo da exclamação de Lockwood, não ocorrendo tal na tradução mais recente, talvez por este vocábulo poder ser correntemente empregue nos dias de hoje sem qualquer sentido pejorativo.¹⁰² No segundo exemplo, em que o comentário de Lockwood aponta já para características menos positivas da personagem, os dois tradutores convergem na escolha de um equivalente hipónimo de homem, exactamente como acontece no original.

No entanto, foram as soluções de tradução apresentadas para a terceira ocorrência de *fellow* as que em nós geraram alguma perplexidade porque não nos parecerem adequadas ao enquadramento contextual daquela. Se é verdade que Heathcliff é ainda uma criança nesta cena em que Hindley o manda expulsar da sala

onde Cathy e ele recebem Edgar e Isabella, os sentimentos do agora dono da casa pelo adoptado não tornam credível o facto de os tradutores terem lançado mão, nesta ocorrência, de equivalentes que lhes serviram para apelidar Heathcliff quando este tinha sido nomeado por *child* ou *boy*. A justificação para tais escolhas encontra-se provavelmente na definição de *fellow* como “an informal term often used affectionately, especially in rather old-fashioned English” (Collins, 526), definição que, contudo, não foi determinante quando optaram por traduzir este substantivo por sujeito ou tipo. Ao compararmos as traduções do segundo e terceiro exemplos, somos levados a concluir que para uma mesma ocorrência os tradutores optam, no primeiro caso, por uma solução de valor depreciativo tendo em vista o contexto do comentário de Lockwood enquanto, no segundo, as suas escolhas reflectem uma afectividade não justificada pelo mesmo contexto.

Em relação ao último exemplo deste grupo, destaca-se somente a pura e simples omissão do substantivo na tradução de Macedo, talvez por não o considerar relevante, ao passo que Ana Chaves lhe confere uma importância especial quando escolhe um equivalente não imediato suportado no co-texto e de valor muito expressivo.

Passando agora à análise de grupos de substantivos que definem Heathcliff como uma personagem incivilizada e violenta, começamos por aqueles que ocorrem uma única vez:

“He must have had some ups and downs in life to make him such a *churl*.” (comentário de Lockwood para Nelly) cap.4, 76

“- Deve ter sofrido alguns altos e baixos na vida, para se tornar tão áspero.” cap.4, 42“

“- Deve ter passado por maus bocados na vida, para ser assim tão azedo.” cap.4, 59

“You are a hypocrite too, are you? A deliberate *deceiver*?” cap.11, 150

“- Não me saíu um hipócrita? Que refinado patife!” cap.11, 122

“Com que então também és um hipócrita? Um grande fingido!” cap.11, 146

“I ordered *the miscreants* to let me out” (Lockwood furioso com Heathcliff e Hareton quando é atacado pelos cães) cap.2, 59

102) É possível que esta escolha de Macedo tenha tido em conta a possível reacção dos seus leitores; a este respeito, veja-se a posição de Lefevere, Capítulo I, ponto 2.4.

“ordenei àqueles patifes que me deixassem sair,” cap.2, 24
“ordenei aos miseráveis que me deixassem partir,” cap.2, 39

“the *sneaking rascal* yonder” (indignação de Nelly ao ver Heathcliff beijar Isabella)
cap.11, 150

“Veja aquê velhaco.” cap.11, 122

“Aquele tratante!” cap.11, 146

Nas traduções do primeiro exemplo, em que o substantivo empregue no texto de Brontë designa indivíduos de mau feitio e comportamento indelicado e é substituído nas duas traduções por adjectivos, parece-nos mais adequada a proposta de Macedo ao apontar para o carácter desagradável de Heathcliff, enquanto Chaves opta por uma solução em nossa opinião mais interpretativa. Pessoalmente, interpretamos os adjectivos áspero e azedo como comportando significações distintas: o primeiro servindo para caracterizar alguém de manifesto comportamento pouco educado e o segundo implicando uma certa amargura. No ponto da narrativa em que *churl* é usado por Lockwood para apelidar o seu senhorio, o narrador já tomou contacto com estas duas facetas da personalidade de Heathcliff, facto que poderia justificar a solução da tradutora de 93, embora nos pareça que é a sua grosseria que se pretende realçar no original. No entanto, a matização semântica por nós sentida entre os dois adjectivos em questão resultará talvez de associações subjectivas pois o Dicionário da Língua Portuguesa aproxima-os ao definir azedo em sentido figurado como “áspero; irado; desabrido” (193).¹⁰³

No segundo exemplo, uma das várias interrogações de Nelly a respeito de uma possível mudança de carácter de Heathcliff após o seu regresso por lhe parecer que só exteriormente ele se transformou num cavalheiro, é Ana Chaves quem leva a cabo a escolha que desfaz qualquer ambiguidade quanto ao sentido do objecto denotado por fingido. Neste exemplo, é a tradução de Macedo a permitir mais de uma interpretação quanto ao sentido de *deceiver*; embora patife seja sinónimo de velhaco, substantivo que

designa “aquele que usa de finura para enganar”, é também usado para designar alguém “que não tem vergonha; maroto” (D.L.P., 1709; 1245). Ao contrário do verificado quanto ao exemplo anterior, Macedo preserva uma certa ambiguidade numa situação em que o texto original não o faz.

Patife é ainda o equivalente empregue por Macedo na tradução do terceiro exemplo, acentuando os traços de brejeiro ou maroto numa situação em que Heathcliff se diverte ante a figura de Lockwood derrubado pelos cães e para a qual Ana Chaves prefere intensificar o carácter vil e desprezível dos objectos denotados pelos substantivos. No que respeita à eficácia das duas soluções de tradução, diríamos que é talvez a segunda que melhor transmite ao leitor o sentimento expresso por Lockwood, muito embora na solução de Macedo seja possível detectar a preocupação com a precisão semântica. Segundo o dicionário monolíngue, *miscreant* é um substantivo caído em desuso e sinónimo de outros dois que também são empregues na obra para apelar a Heathcliff – *scoundrel* e *villain* (Oxford, 540). Para a tradução de uma das ocorrências do primeiro, Macedo volta a empregar este equivalente.

No último dos exemplos acima, *rascal*, um substantivo igualmente já em desuso na língua de partida denotador de um indivíduo de má índole e comportamento desonesto, vemos como as duas traduções são sensíveis a esse traço de má fé pertinente na aproximação de Heathcliff a Isabella.

Comparando agora as traduções propostas para *deceiver*, *miscreants* e *rascal* com as apresentadas nas duas ocorrências de *scoundrel* – “a person, usually a man, who behaves badly towards other people, by cheating and deceiving them; a rather old-fashioned word” (Oxford, 761) – é interessante verificar o facto de os dois tradutores apresentarem soluções que continuam a pôr em evidência a desonestidade do carácter de

103) A respeito do idiolecto, ou associações únicas que cada ser humano estabelece com as palavras, veja-se o Capítulo I, ponto 2.3.

Heathcliff, ao escolherem os mesmos equivalentes empregues para os três últimos exemplos do quadro anterior:

“*Scoundrel!* He is not altogether guiltless in this illness of mine;” (Lockwood a propósito da visita que Heathcliff lhe faz) cap.10, 130

“Patife. Êle não está completamente inocente desta minha doença” cap.10, 99

“Grande velhaco! Sabe bem que não está completamente isento de culpa nesta minha doença,” cap.10, 123

“supposing himself unseen, *the scoundrel* had the impudence to embrace her.” (cena em que Heathcliff beija Isabella) cap.11, 150

“pensando que ninguém o via, o miserável teve o descaramento de a beijar.” cap.11, 122

“julgando que ninguém o estava a ver, o patife teve o descaramento de a beijar.” cap.11, 146

Ao salientarmos a coerência manifestada pelos dois tradutores na preservação dos traços sémióticos de desonestidade e má-fé através do recurso a sinónimos que na língua de chegada configuram a significação dos quatro substantivos da língua de partida, não podemos deixar de referir, a propósito do quadro acima, a intensificação do substantivo por meio de um adjectivo que não está presente no texto original, na tradução mais recente do primeiro exemplo, bem como a matização semântica entre os equivalentes propostos para a segunda ocorrência, também presente nas soluções apresentadas para a tradução de *miscreants*. Globalmente, no respeitante às traduções dos quatro substantivos em questão, diríamos serem elas bem conseguidas tanto ao nível da significação quanto ao da expressividade destacando-se ainda a tradução de 93 pela variedade de sinónimos que patenteia: para cinco ocorrências de quatro substantivos, Ana Chaves escolhe cinco sinónimos, ao passo que Macedo repete em três delas o equivalente patife. Esta constatação na tradução de 41 vem de encontro à estratégia recorrente em Macedo em reiterar os mesmos equivalentes.¹⁰⁴

O outro sinónimo de *miscreants* também empregue para apelidar Heathcliff, surge três vezes nos capítulos que analisámos:

“answered the black *villain*” cap.11, 150

“respondeu o sinistro patife,” cap.11, 122

104)

Cf. Capítulo II, ponto 1.

“ripostou o vilão,” cap.11, 146

“It’s well the hellish *villain* has kept his word!” (exclamação de Hindley quando Heathcliff chega com Isabella a Wuthering Heights) cap.13, 175

“- Esse danado sem vergonha cumpriu bem a sua promessa!” cap.13, 150

“- O maldito sempre cumpriu a promessa!” cap.13, 174

“should she really wish to oblige me, let her persuade the *villain* she has married to leave the country” (resposta de Edgar à carta em que Isabella lhe pede perdão) cap.14, 183

“se, verdadeiramente, ela quere fazer-me um favor, seria o de persuadir o patife com quem se casou a abandonar estes sítios.” cap.14, 159

“E, se quiser realmente fazer-me um favor, que tente persuadir o patife com quem casou a deixar esta região.” cap.14, 181

No primeiro exemplo, para traduzir um substantivo designador de alguém que deliberadamente provoca o mal de outros, parece-nos ser a tradução mais antiga aquela em que com mais clareza essa significação se evidencia, até pela selecção de um adjectivo que recupera um dos sentidos conotativos de *black*.¹⁰⁵ Por outro lado, não deixa de ser também uma solução mais literal quando comparada com a concisão e fluência da tradução mais recente, na qual apesar de tudo se perde tanto a significação do adjectivo como alguma da carga pejorativa do substantivo, se atendermos ao facto de na língua de chegada vilão, além de sinónimo de vil e desprezível, designar também um aldeão ou um indivíduo grosseiro.

Digno de nota nas traduções propostas para a segunda ocorrência de *villain*, é o facto de, embora recorrendo a estratégias diferentes – Macedo mantém a fidelidade à forma e Chaves opta pela fluência –, os dois tradutores convergirem ao recuperarem e destacarem a significação do adjectivo. Nas escolhas danado e maldito, é possível falar da preservação nas traduções da associação ou comparação do protagonista ao demónio, atributo que coloca em segundo plano o valor do substantivo agora tratado. Do último exemplo para o qual os dois tradutores apresentam o mesmo equivalente, destacaríamos novamente o facto de Macedo voltar a empregar por duas vezes o substantivo patife, reforçando o carácter desonesto de Heathcliff, em contraste com a diversidade de

105) A relevância do adjectivo *black* na caracterização de Heathcliff é desenvolvida no Capítulo II, ponto 1.

soluções de Ana Chaves que, ora privilegia esta faceta por meio de sinónimos, ora consagra o carácter malévolo da personagem.

Um outro substantivo, próximo de *villain* ao nível da sonoridade e que acentua a personalidade violenta e criminosa de Heathcliff, ocorre em dois exemplos:

“ a vulgar young *ruffian*,” (expressão usada por Hindley para qualificar Heathcliff durante a adolescência) cap.8, 107
“de vulgar rufião” cap.8, 75
“de rufia ordinário” cap.8, 97

“Catherine shall linger no longer to argue with the low *ruffian*” (Edgar determinado a impedir que a esposa volte a receber Heathcliff) cap.11, 152
“Não consinto que Catarina se demore mais a discutir com aquele bandido...” cap.11, 124
“A Catherine não vai continuar a discutir com aquele biltre...” cap.11, 148

Das traduções do primeiro exemplo, é nossa opinião que os dois tradutores são induzidos a escolher equivalentes próximos da língua de partida ao nível fónico. No entanto, no tocante à significação do substantivo e respectivo aumentativo, verificamos o facto de na língua de chegada estes lexemas serem empregues para designar um indivíduo que leva uma vida desregrada, ou mais especificamente “que vive à custa de meretrizes” (D.L.P., 1470). Conhecendo o carácter exclusivista e absoluto da relação de Heathcliff com Catherine, bem como a sobrecarga das tarefas a que Hindley o sujeita, é nosso entender que as traduções deste substantivo no segundo exemplo estão mais próximas do sentido do original tanto ao nível da significação da própria palavra quanto ao da caracterização da personagem; afigura-se-nos mais adequado apelidar Heathcliff de bandido – apontando para a sua faceta criminosa – ou mesmo de biltre – vocábulo associado a infâmia ou vileza.

Como atrás referimos, alguns dos substantivos que concorrem para a caracterização da personalidade de Heathcliff como desonesto e criminoso caíram já em desuso na língua de partida. É este também o caso de *ruffian* assim como de *miscreant*, *rascal* e *scoundrel*. No que respeita às soluções de tradução propostas por Macedo e Chaves, verificamos que ambos procedem a uma actualização da linguagem pois

nenhum dos equivalentes por eles seleccionados é apresentado como arcaico nos dicionários da língua de chegada. Esta posição vai de encontro às teorias de tradução que apontam para a reescrita do texto traduzido em linguagem contemporânea à dos leitores a que se destina, norma aparentemente seguida tanto na tradução de 41 como na de 93.¹⁰⁶

Neste conjunto de substantivos ilustradores do carácter violento e criminoso de Heathcliff, falta referir as três ocorrências de um outro passível de enquadramento nesta faceta da caracterização do protagonista de Wuthering Heights:

“*That brute of a lad* has warmed me nicely.” (Hindley após ter espancado Heathcliff que atirara uma terrina quente à cara de Edgar) cap.7, 99
“Aquêle bruto fêz-me perder completamente o sangue-frio.” cap.7, 67
“Aquele bruto pôs-me fora de mim.” cap.7, 88

“worse than *a brute*” (a outra expressão usada por Hindley para se referir a Heathcliff durante a adolescência) cap.8, 107
“pior que um animal” cap.8, 75
“mau como as cobras” cap.8, 97

“you’ll take revenge! How will you take it, *ungrateful brute*?” (Cathy indignada quando Heathcliff lhe diz que se vai vingar) cap.11, 151
“e tu queres vingar-te? Como poderias fazê-lo, ingrato?” cap.11, 123
“E vais vingar-te? Posso saber como, meu grande ingrato?” cap.11, 147

Nas traduções da primeira ocorrência de *brute*, em que o vocábulo é de facto um adjectivo que sofreu um processo de substantivação, embora não discordemos da opção dos tradutores em levarem a cabo uma contracção na qual o valor do segundo substantivo – *lad* – é visível na terminação masculina de bruto, não podemos deixar de referir que teria sido possível traduzir a expressão por meio de um processo análogo ao empregue no original, por exemplo, o bruto do rapaz, até por os dois tradutores terem já lançado mão deste processo de substantivação para traduzir sequências de adjectivo e substantivo. Pelo contrário, igualmente nas duas traduções do terceiro exemplo, os tradutores reduzem a sequência de adjectivo e substantivo eliminando o valor deste em

106) Sobre as implicações da actualização da linguagem em retraduições, veja-se o Capítulo I, ponto 2.4.

proveito do primeiro. As perdas de informação em que incorrem qualquer uma das duas contracções terão tido por base, segundo cremos, a preocupação em realçar a significação de um dos elementos do grupo nominal, contextualmente mais importante na interpretação dos tradutores e, por outro lado, a recriação das expressões com eficácia e expressividade segundo as normas da língua de chegada. Na verdade, a contracção verificada na primeira ocorrência de *brute*, dá maior vigor à exclamação de Hindley do que a obtida através de uma tradução mais literal. Na terceira, em que é evidente a expressividade com que os tradutores se propõem transmitir a indignação de Cathy, destaca-se ainda a intensificação da significação do substantivo que apresenta o grau aumentativo na tradução de 93, a qual concorre exactamente para tornar esta solução de tradução acentuadamente expressiva e interpretativa.¹⁰⁷

Interessante é também a proximidade e a dissimilitude das duas traduções do segundo exemplo. Elas convergem em não optarem por uma tradução literal da expressão que provavelmente não resultaria ao nível da fluência da língua de chegada e aproximam-se também por escolherem comparar a própria personagem a um animal. Esta associação, que o substantivo do texto original permite por ser sinónimo de *beast*, é recriada pelos dois tradutores de formas distintas: se Macedo preserva a forma da expressão ao manter o adjectivo mau no grau comparativo limitando-se a substituir o substantivo, Ana Chaves vai mais longe no processo de naturalização do seu enunciado quando opta por uma expressão fixa típica do idioma português.

Em termos gerais, o que as soluções de tradução para as três ocorrências de *brute* parecem consagrar é a preocupação dos tradutores em adequarem as suas opções à

107) Em nossa opinião, este é um dos exemplos ilustradores da fixação de um dos sentidos possíveis do texto literário na tradução; cf. Capítulo I, ponto 2.2.

língua de chegada, sendo que é sempre Ana Chaves quem vai mais longe neste processo de aproximação do texto aos seus presumíveis destinatários.

A comparação de Heathcliff a um animal nas duas traduções do segundo exemplo, remete-nos desde logo para uma outra faceta da caracterização da personagem a que já fizemos referência: o facto de a personagem ser encarada pelas outras, desde o momento em que é trazido para Wuthering Heights, como diferente delas. Essa diferença vai-se tornando mais vincada à medida que se desenrola o percurso de degradação e vingança da personagem e é amplamente ilustrada nas recorrentes comparações de Heathcliff a animais selvagens ou a seres diabólicos.¹⁰⁸

Nos substantivos por meio dos quais outras personagens transmitem alguma dúvida quanto à humanidade de Heathcliff, encontramos aqueles em que ele é apelidado de coisa.¹⁰⁹ Da primeira vez que Nelly e Isabella o vêem é exactamente por meio deste vocábulo que o descrevem:

“and Cathy when she learned the master had lost her whip in attending on the stranger, showed her humor by grinning and spitting at *the stupid little thing*,” (relato de Nelly) cap.4, 78

“E Catarina, quando soube que o pai perdera o chicote, ao ocupar-se com o estranho, revelou o seu descontentamento fazendo caretas e cuspiando na direcção da estúpida criaturinha.” cap.4, 44

“Cathy, ao saber que o pai tinha perdido o chicote durante o salvamento de um estranho, patenteou todo o seu desprezo fazendo caretas e cuspiando sobre aquela coisa estúpida.” cap.4, 62

“*Frightful thing!* Put him in the cellar, papa.” (exclamação de Isabella) cap.6, 91

“- Como êle é feio! Meta-o na adega, papá.” cap.6, 57

“- Meu Deus, que coisa mais horrível! Feche-o na cave, papá.” cap.6, 78

O que primeiro se destaca nas duas traduções das ocorrências de *thing* é o facto de o equivalente coisa ser empregue nos dois exemplos pela tradutora de 93 e substituído pelo de 41 por expressões que atenuam o sentido denotativo do adjectivo presente no texto de Brontë. Se ao lançar mão do diminutivo de criatura, Macedo

108) Cf. Introdução, 6.

109) Este mesmo sentimento é expresso no vocábulo *acquisition* também empregue a propósito de Heathcliff e que tratamos no Apêndice ao Capítulo II, 161.

consegue preservar a significação afectiva do adjectivo *little*, que aliás é omitido na tradução mais recente, tal não significa que seja a mais antiga a tradução que se apresenta como mais fiel ao original por dela estar ausente um dos traços do carácter de Heathcliff a nosso ver relevante. Macedo volta a revelar-se mais afectivo na interpretação que faz da personagem e consequentemente também menos objectivo do que Ana Chaves. Não podemos deixar de considerar serem as soluções desta tradutora para estas duas ocorrências o resultado de uma escolha consciente com o fim de acentuar o traço de não-humanidade em Heathcliff, até por, numa outra ocorrência do substantivo em questão que analisámos no Capítulo II, Chaves optar por uma solução que evidencia a afectividade presente na expressão.¹¹⁰

Ao preferir o equivalente criatura, marcado com o traço sémico de humano, Fernando de Macedo remete-nos para as ocorrências do substantivo *creature*, empregue quatro vezes a propósito de Heathcliff:

“the unfriended *creatures*” (Nelly lamenta o facto de Heathcliff e Cathy crescerem ao abandono após a morte do Sr. Earnshaw) cap.6, 87
 “aqueles dois pequenos, privados de afeições.” cap.6, 53
 “aqueles meninos tão mal amados.” cap.6, 75

 “he’ll be the most unfortunate *creature* that ever was born!” cap.9, 121
 “êle será a mais infeliz criatura que jamais nasceu!” cap.9, 90
 “ele será o ser mais infeliz do mundo!” cap.9, 113

 “Tell her what Heathcliff is – *an unreclaimed creature*,” cap.10, 141
 “Dize-lhe quem é Heathcliff: um enjeitado,” cap.10, 112
 “Diz-lhe que espécie de homem é o Heathcliff: um enjeitado,” cap.10, 136

 “I did not feel as if I were in the company of *a creature* of my own species;” cap.15, 197
 “Eu tinha a impressão de não estar na presença de uma criatura da minha espécie.” cap.15, 174
 “Senti que esta criatura não pertencia à minha espécie,” cap.15, 197

Na língua inglesa este substantivo que denota todo e qualquer organismo vivo, quando acompanhado por um adjectivo passa a determinar qualidades de um ser

110) Referimo-nos à tradução de Ana Chaves da sequência “the poor things” por “Coitadinhos!”, analisada no Capítulo II, 106.

humano frequentemente de valor depreciativo: “If you refer to someone as a particular kind of *creature*, you are emphasizing a particular quality that they have, usually in a way that expresses disrespect or contempt.” (Collins, 332). A razão para termos enquadrado este substantivo no grupo dos que sugerem a estranheza com que as restantes personagens encaram o protagonista, fica a dever-se exactamente a este valor expressivo. Para além disso, parece-nos que na língua portuguesa se pode também atribuir ao substantivo criatura uma significação subjectiva equivalente. Muito embora o dicionário consagre no emprego corrente de *creature* um valor depreciativo, é nossa opinião que esse valor pode variar em função do adjectivo que o acompanha, quer na língua de partida quer na de chegada. Isto explicaria o carácter afectivo de criaturinha na tradução de Macedo para a sequência “the stupid little thing”, bem como o de *creatures* no primeiro exemplo do quadro acima, afectividade sentida pelos tradutores ao optarem por hipónimos de crianças: pequenos/meninos.

No segundo exemplo, em que Macedo volta a empregar *criatura* com o mesmo valor expressivo que faz destacar o sentimento de infelicidade que Heathcliff virá a experimentar por causa do casamento de Cathy, verificamos que Ana Chaves prefere um outro correspondente – ser – tradução perfeitamente equivalente daquele sentido de *creature* que denota “todo o ser criado; pessoa; homem; indivíduo,” mas sem a afectividade comportada na tradução mais antiga (D.L.P., 445).

Sendo patente que para a tradução do terceiro exemplo Macedo e Chaves realizam novamente uma contracção, na qual os valores do substantivo e do adjectivo se fundem e a que não faremos referência por já ter sido objecto de análise no capítulo anterior, verificamos que é somente para a tradução da última ocorrência de *creature*, quando Nelly duvida que Heathcliff seja um membro da espécie humana tal é a

violência com que abraça uma Catherine já inconsciente, que os dois tradutores convergem no emprego de criatura.

Curiosamente, é em duas ocorrências do substantivo *man* que a humanidade de Heathcliff é posta em causa com maior clareza. A primeira insere-se na carta que Isabella, já esposa de Heathcliff e desiludida com o seu casamento, envia a Nelly e a segunda tem como pano de fundo a cena em que esta comunica a Heathcliff a morte de Catherine:

<p>“Is Mr. Heathcliff <i>a man</i>? If so, is he mad? And if not, is he a devil?” cap.13, 173</p> <p>“Heathcliff é <u>uma criatura humana</u>? Se é, será louco? E se não, será um demónio?” cap.13, 148</p> <p>“diz-me, Heathcliff é mesmo <u>um ser humano</u>? Se é, deve ser louco? Se não é, deve ser um demónio? cap.13</p> <p>“He . . . howled, not like <i>a man</i>, but like a savage beast” cap.16, 204</p> <p>“pôs-se a uivar, não como <u>uma criatura humana</u>, mas como um animal selvagem” cap.16, 181</p> <p>“bramiu, não como <u>um ser humano</u>, mas como um animal selvagem” cap.16, 205</p>
--

Interessante é verificar a forma como os dois tradutores manifestam preocupação em transmitir ao leitor o traço de não humanidade de Heathcliff que as duas frases comportam, ao não optarem pelo equivalente mais próximo de *man* e ao introduzirem expansões que explicitam em moldes bastante mais expressivos do que os do original a perplexidade das duas mulheres. Nestas soluções, uma vez mais, é visível a estratégia de desambiguação, certamente considerada necessária por Macedo e Chaves uma vez que a repetem em duas ocorrências de um mesmo substantivo que poderia perfeitamente ter sido traduzido por homem, tendo em vista a fixação de uma interpretação que se pretende transmitir ao leitor em detrimento da significação objectiva do vocábulo presente no texto original.

Interessante é ainda o facto de os dois tradutores repetirem na tradução de *man* os substantivos que escolheram para traduzir a segunda ocorrência de *creature*: Macedo continua a preferir criatura e Chaves opta novamente por ser. Quando comparamos o número de vezes que a tradução de 41 reitera o emprego de criatura, com um único

exemplo em que ele é seleccionado na de 93, diríamos que a recorrência de um mesmo substantivo na tradução mais antiga, que aliás já verificámos a propósito de patife, pode ser considerada uma marca do estilo do tradutor. Contudo, na perspectiva dos falantes do português do final do século vinte, somos levados a aventar a hipótese de aquele vocábulo ter caído em desuso no nível corrente da língua nos nossos dias, facto que justificaria a ausência do mesmo em número significativo na tradução de 93, não só como marca de um estilo diferente como também configurando uma actualização da linguagem ao nível lexical.

Uma das razões possíveis para explicar o que teria levado os dois tradutores a optarem por soluções simultaneamente expressivas e distantes do texto original poderá ser, no respeitante ao primeiro exemplo, a perda de informação que logo a seguir se regista. Na carta de Isabella, nas frases imediatamente subsequentes às interrogações acima citadas, aquela pede a Nelly uma explicação:

<p>"I beseech you to explain, if you can, <i>what</i> I have married" cap.13, 173 "suplico-lhe que, se puder, me explique <u>com quem</u> casei," cap.13, 148 "gostaria que me explicasses, se puderes, <u>como é o homem com quem</u> casei." cap.13, 171 – 172</p>
--

Neste pedido, através do emprego do pronome com função relativa nominal *what*, acreditamos que a autora pretenderia reiterar a dúvida quanto à humanidade de Heathcliff levantada nas interrogativas anteriores, pois o grupo nominal que mais provavelmente substituiria *what* seria "*the thing that*" e não "*the man that*" (mais vulgarmente funcionando como substituto de *who* ou *whoever*).¹¹¹ A questão que se terá colocado aos tradutores terá sido a da concordância da preposição que acompanha o verbo casar – verbo que obriga a que o complemento directo seja marcado pelo traço mais humano – com o pronome relativo invariável que não aplicável a pessoas, neste enunciado. Qualquer solução do tipo com que casei resultaria numa infracção às normas

111) Sobre o emprego dos relativos nominais em inglês, veja-se Randolph Quirk e Sidney Greenbaum, A University Grammar of English (Harlow: Longman, 1985) 319 - 320

da língua de chegada que ambos os tradutores consideraram provavelmente imbuída de um grau tal de dissimilação que não seria entendida como uma solução de valor expressivo mas como um erro. Talvez por isso tenham preferido deslocar o valor expressivo do pronome relativo para a interrogação imediatamente anterior.

Como vimos, no conjunto dos exemplos que denotam a não humanidade de Heathcliff, a tradução de 93 é aquela em que este traço se recria de forma mais evidente. No que respeita às ocorrências daqueles substantivos que permitem associar a personagem a seres demoníacos, os tradutores parecem contudo seguir o caminho inverso. Considerando que uma listagem exaustiva de ocorrências tais como *devil*, *Satan* ou *goblin* se tornaria repetitiva pela mera ilustração da oscilação das duas traduções entre demónio e diabo, preferimos concentrar-nos nas seis ocorrências de *fiend* empregues para apelidar Heathcliff.¹¹²

“that couple of black *fiends*, so deeply buried, who never open their windows boldly,” (Nelly referindo-se aos olhos do jovem Heathcliff) cap.7, 97

“êsses dois negros diabretes, tão profundamente ocultos, que nunca abrem ousadamente as suas janelas,” cap.7, 64

“nestes dois diabinhos negros e profundos, que nunca abrem as janelas afoitamente,” cap.7, 86

“and change *the fiends* to confident, innocent angels, suspecting and doubting nothing, (Nelly continuando a referir-se ao olhar de Heathcliff) cap.7, 97

“e transformar os demónios em anjos confiantes e inocentes, livres de suspeita e de dúvida,” cap.7, 64

“e a transformar esses demónios em anjos inocentes e puros, deixando de desconfiar e duvidar de tudo” cap.7, 86

“His treatment of the latter was enough to make a *fiend* of a saint.” (Nelly critica a forma como Hindley trata Heathcliff) cap.8, 106

“O tratamento infligido a êste era suficiente para transformar um santo num demónio.” cap.8, 73

“e sua conduta para com o rapaz era de fazer perder a paciência a um santo.” cap.8, 95

112) Vejam-se, por exemplo, as seguintes traduções: “as if it came from the *devil*.” cap.4, 77/”como se viesse da casa do diabo.” cap.4, 43/”apesar de ser negro como o filho do diabo.” cap.4, 61; “show him what you are, *imp of Satan*” cap.4, 80/”mostra-lhe quem és, filho do demónio...” cap.4, 47/”ainda há-de saber quem tu és, filho do Diabo.” cap.4, 64; “feeling as scared as if I had raised a *goblin*.” cap.11, 149/”tão espantada como se tivesse encontrado um demónio.” cap.11, 121/”como se o diabo viesse no meu encalce.” cap.11.

“Mr Heathcliff is not *a fiend*; he has an honourable soul, and a true one,” (Isabella quando se apaixona por Heathcliff) cap.10, 142

“O senhor Heathcliff não é um demónio. Tem uma alma nobre e sincera.” cap.10, 113

“Mr. Heathcliff não é nosso inimigo; é um homem honrado, honesto;” cap.10, 136

“ he indulged in a soliloquy of execrations, and threats of what he would have done had the ‘*fiend*’ deceived him.” (Isabella sobre o que Hindley teria feito caso Heathcliff não tivesse regressado aos Heights) cap. 13, 175

“entregou-se a um monólogo de imprecações e de ameaças a respeito do que faria se aquêle «demónio» o tivesse enganado.” cap.13, 150 – 151

“deu início a um solilóquio de imprecações e ameaças do que tencionava fazer se aquêle «demónio» o ludibriasse.” cap.13, 174

“He’s a lying *fiend*, a monster and not a human being!” (Isabella para Nelly quando esta a visita) cap.14, 188

“É um diabo cínico! um monstro e não uma criatura humana!” cap.14, 165

“Ele não é um ser humano. É uma criatura maquiavélica e mentirosa, um autêntico monstro.” cap.14, 187

Em todas estas ocorrências de *fiend*, Macedo emprega os equivalentes demónio ou diabo, reiterando deste modo a faceta diabólica da personalidade de Heathcliff. Por seu turno, Ana Chaves só os escolhe como soluções de tradução em três dos exemplos, uma das quais matizada pelo recurso ao sufixo diminutivo -inho, recurso de que também se serve Macedo e com o qual concordamos por tornar mais afectivo o tom desta fala em que Nelly procura convencer Heathcliff a mudar a sua aparência e o seu modo de ser, muito embora não deixe de representar a fixação de uma interpretação não explicitada no material linguístico do original por parte dos tradutores.

Nos exemplos para os quais prefere não optar pelo equivalente demónio/diabo, a tradutora escolhe uma expressão fixa da língua de chegada – fazer perder a paciência a um santo – que apesar de acentuar a fluência da oração quando comparada com a frase de Macedo, incorre num certo afastamento do conteúdo semântico em relação ao texto original, por não estar implícito na referida expressão fixa que os maus tratos a que Heathcliff é sujeito o irão transformar num ser diabólico; ao nível do co-texto desta oração, parece-nos ser uma alteração relevante de sentido até porque a frase subsequente reitera tal transformação: “And, truly, it appeared as if the lad *were* possessed of something diabolical at that period.” (cap.8, 106). De igual modo, quando

opta por traduzir *fiend* por inimigo e por criatura maquiavélica, Ana Chaves privilegia a sua própria interpretação das afirmações de Isabella quanto ao carácter de Heathcliff enfatizando, na primeira, o facto de aquela estar convencida que este não pretende causar qualquer dano aos habitantes de Thrushcross Grange e, na segunda, a convicção de que Heathcliff não olha a meios para atingir os seus fins. Em ambas, na nossa opinião, o objectivo da tradutora é antes de mais a explicitação dos semas de maldade e crueidade presentes neste sinónimo de *devil* em detrimento da reiteração da faceta diabólica de Heathcliff. Para este grupo de exemplos, diríamos que os dois tradutores se mantêm coerentes face às suas opções de fundo: Macedo continua a privilegiar as opções mais literais e Chaves soluções de desambiguação que já foram objecto de descodificação quando são apresentadas aos presumíveis destinatários.

Quando analisámos os adjectivos recorrentes na caracterização de Heathcliff, tínhamos detectado ser a tradução mais antiga aquela em que o emprego reiterado de certos lexemas era mais visível, dada a estratégia de tradução preferida por Fernando de Macedo. O tratamento dos substantivos que denotam a personagem como um ser diabólico confirma esta estratégia, o mesmo se verificando para os referentes à comparação do protagonista a animais. A associação entre Heathcliff e animais ferozes ou selvagens não gera divergências especiais nas duas traduções. Quando, por exemplo, no capítulo 10, Nelly tenta convencer Isabella de que Heathcliff não é o homem indicado para ela, diz-lhe: “He’s *a bird of bad omen*; no mate for you.” (142), que aparece nas duas traduções como: “Ele é uma ave agoirenta. Não é o companheiro que lhe convém.” (113) e “Aquilo é ave de mau agoiro, não é para si.” (137). Da mesma forma, o terror que Heathcliff inspira a Isabella é ilustrado por uma comparação com animais: “I assure you, *a tiger*, or *a venomous serpent* could not rouse terror in me equal to that which he wakens.” (cap.13, 181 – 182) que tem como traduções “asseguro-lhe

que um tigre ou uma serpente venenosa não poderiam despertar em mim terror igual ao que me causa a sua presença.” (cap.13, 158) e “Garanto-te que um tigre ou uma serpente venenosa não me assustariam mais.” (cap.13, 180).

Contudo, nem em todas as comparações de Heathcliff a animais espelham uma tal correspondência entre as duas traduções. Em dois exemplos em que detectámos soluções divergentes, salienta-se de novo a maior proximidade entre os substantivos empregues no texto original e na tradução de 41:

“It’s like <i>a colt’s mane</i> over his eyes!” (comentário de Edgar sobre a cabeleira de Heathcliff) cap.7, 99
“Parecem <u>a crina dum poldro</u> a cair-lhe sobre os olhos!” cap.7, 66
“Não sei como ele ainda consegue ver com <u>essa juba</u> sobre os olhos!” cap.7,87
“He’s a fierce, pitiless, <i>wolfish man</i> .” (Catherine descreve Heathcliff a Isabella) cap.10, 141
“É um homem feroz, implacável, <u>um lobo</u> .” cap.10, 113
“é um <u>homem terrível</u> , feroz, desapiedado.” cap.10, 136

Mesmo considerando o facto do substantivo *mane* se aplicar tanto a cavalos como a leões, não encontramos justificação para a opção de Ana Chaves, por ser a um e não a outro destes animais que Brontë compara Heathcliff, além de a conotação atribuída a cada um deles quando comparados a seres humanos não ser exactamente coincidente. Também na tradução do segundo exemplo no qual Macedo leva a cabo uma alteração na organização sintáctica dos elementos da frase de forma a preservar o elemento animal na caracterização do protagonista, Chaves selecciona um adjectivo do qual a qualidade animal de Heathcliff está ausente.

O conjunto dos lexemas que concorrem para a delimitação da faceta não humana e diabólica de Heathcliff é significativa, tanto quanto a comparação da personagem a animais, na construção desta personagem enquanto representante de um dos pólos da dicotomia sobre a qual se constrói a simbologia do próprio romance. Como afirmámos na Introdução, Heathcliff pode ser considerado a encarnação do Mal em Wuthering Heights, constituindo a reiteração de lexemas que veiculam o seu carácter demoníaco e

desumano uma das formas pelas quais essa simbologia se espelha na matéria linguística do texto, da mesma forma que a inversão de valores por ela permitida é ilustrada, ao nível da palavra, na comparação da personagem a animais como o lobo ou o cavalo bem como à sua caracterização através do recurso a elementos naturais.¹¹³ É por este motivo que consideramos relevante a reiteração nas traduções de equivalentes que abram igualmente caminho a uma interpretação deste tipo, reiteração mais evidente no texto de 93 no que respeita ao carácter não humano de Heathcliff e mais visível no de 41 na qualidade diabólica e animal do protagonista. É ainda por esta razão que terminaremos a análise dos substantivos por meio dos quais ele é apelidado com uma referência ao uso figurativo de elementos naturais na sua caracterização:

“The contrast resembled what you see in exchanging *a bleak, hilly, coal country* for a beautiful fertile valley,” (Nelly compara Heathcliff a Edgar) cap. 8, 110

“O contraste era semelhante ao que o senhor sentiria ao passar duma região erma, montanhosa, encarvoada, para um vale ridente e fértil.” cap.8, 78

“Era como comparar uma região montanhosa, triste e poluída, com um vale fértil e belo.” cap.8, 100

“Whatever our souls are made of, his and mine are the same, and Linton’s is as different as a moonbeam from *lightning*, or frost from *fire*.” (Cathy comparando-se e a Heathcliff com Edgar) cap.9, 121

“Sejam feitas do que forem as nossas almas, a dele e a minha são a mesma; e a do Linton é tão diferente como um raio de lua o é de um clarão, ou a geada o é do fogo.” cap.9, 89

“Seja qual for a matéria de que as nossas almas são feitas, a minha e a dele são iguais, e a do Linton é tão diferente delas como um raio de lua de um relâmpago, ou a geada do fogo.” cap.9, 113

“Tell her what Heathcliff is . . . *an arid wilderness* of furze and whinstone.” (Cathy pede a Nelly que convença Isabella sobre como Heathcliff é de facto) cap.10, 141

“Dize-lhe quem é Heathcliff . . . um deserto árido, com tojos e pedregulhos.” cap.10, 112

“Diz-lhe que espécie de homem é o Heathcliff . . . uma chameca árida, de tojo e pedras!” cap.10, 136

No que respeita a estes três exemplos, consideramos ser no texto mais recente que a recriação dos elementos naturais enquanto configuradora da simbologia da personagem é levada a cabo de forma mais eficaz. De facto, se os dois tradutores concordam na escolha de região para a comparação de Heathcliff a um tipo de

paisagem, bem como na de fogo para a tradução deste elemento da natureza, detectamos alguma perda de sentido nas soluções propostas por Macedo para traduzir *lightning* e *wilderness*. Se o primeiro destes substantivos se define por ser “the very bright flashes of light in the sky that happen during thunderstorms” (Collins, 841), não encontramos justificação para o equivalente clarão que denota uma luz de grande intensidade, sem especificar a sua origem natural ou artificial, até pelo facto de não ser esta a única vez em que Heathcliff é comparado a uma tempestade. Veja-se, por exemplo o emprego do adjectivo *stormy* no terceiro capítulo: “He (Heathcliff) stood by the fire, . . . just finishing a *stormy scene* to poor Zillah,” (72); o emprego simbólico deste adjectivo não é recuperado em qualquer uma das traduções: “Estava de pé junto do lume, . . . e acabava de tratar violentamente a pobre Zilá” (37); “Estava perto do fogão, . . . e acabara de repreender violentamente a pobre Zillah,” (53). Mas, se para este exemplo é possível deduzir o ter sido a fluência da oração na língua de chegada a eliminar a preservação da interpretação simbólica que o adjectivo no texto de partida permite, não nos parece que a mesma justificação se aplique à tradução de Macedo. Por outro lado, ao escolher explicitar em *wilderness* os traços de região deserta, acreditamos que incorre numa perda de sentido ainda mais significativa, na medida em que na língua de chegada o substantivo deserto especialmente quando acompanhado do adjectivo árido, é facilmente associado a uma paisagem de areia escaldante. Nesta perspectiva, a solução interpretativa de Ana Chaves afigura-se-nos mais aceitável e também mais adequada ao fazer figurar Heathcliff como uma charneca, já que ao nível simbólico a personagem pode ser entendida como o representante do mundo natural que o rodeia – a paisagem onde se desenrola a acção de Wuthering Heights – e não exactamente da natureza em abstracto.

Da análise do conjunto dos substantivos por meio dos quais Heathcliff é apelidado, reiteramos novamente o facto de este apresentar um número significativo de soluções de tradução próximas quando comparado com as traduções de adjetivos, além de corroborar as estratégias de base dos dois tradutores: Macedo mais literal ao nível das soluções que apresenta, apesar de revelar alguma tendência para o emprego de substantivos nos seus valores afectivos e Chaves mais objectiva, embora configurando-se como mais interpretativas as soluções propostas por uma tradutora para quem o presumível leitor aparenta ser um factor importante de decisão. No emprego reiterado de substantivos passíveis de interpretação simbólica ao nível da caracterização da personagem, verificam-se oscilações nas escolhas dos dois tradutores, sendo que cada um deles aparenta ser sensível à acentuação de características distintas do protagonista do romance.

2. Substantivos que Denotam Características de Heathcliff

Incluem-se neste conjunto de exemplos em que isolamos as principais características da personalidade do protagonista de Wuthering Heights, alguns substantivos que já foram objecto de análise na sua forma adjectiva, os quais por esse motivo podem ser considerados recorrentes em termos de caracterização da personagem. Quisemos verificar até que ponto esse tipo de reiteração é mantida ou anulada nas duas traduções. Começaremos por aqueles substantivos de raiz latina que apresentam possibilidades de traduções muito próximas aos níveis da sonoridade e do sentido:

"he uttered, in a tone that did not seek to disguise his <i>despair</i> ." (Heathcliff dirige-se a Cathy quando esta está a morrer) cap.15, 195

“êle proferiu, num tom que não ocultava o desespêro.” cap.15, 171
“proferiu, num tom onde não realçava o desejo de mascarar o desespero.” cap.15, 194

139 “He retained a great deal of the *reserve* for which his boyhood was remarkable,” cap.10,

“Conservava muito da reserva que o caracterizava na mocidade,” cap.10, 110

“Conservara muito da reserva que o caracterizava na adolescência” cap.10, 133

Nas traduções destes dois cognatos entre as duas línguas, vemos como os tradutores recorrem ao equivalente mais próximo sem desvirtuarem sons ou sentidos dos vocábulos originais. Quando cruzámos estas soluções com as traduções dos adjectivos *desperate* e *reserved*, verificámos que, no primeiro deles, há total reiteração do equivalente nas traduções, já que Macedo e Chaves transformam o adjectivo em substantivo nos seus textos. Contudo, não nos parece que esta solução por si só configure qualquer preocupação em preservar a reiteração de um mesmo substantivo nas duas traduções, mas antes a de tornar mais fluente a oração traduzida.¹¹⁴ Por outro lado, ao confrontarmos a tradução do substantivo *reserve* com as duas ocorrências do adjectivo com a mesma raiz, vemos que só para uma delas os tradutores seleccionaram equivalentes que são cognatos nas duas línguas. Assim, para a primeira, o adjectivo é traduzido por insociável no texto de 41 e por reservado no de 93, ao passo que para a segunda Macedo selecciona o substantivo reserva para a tradução da sequência *reserved disposition*, a qual surge como mau feitio na tradução de Ana Chaves.¹¹⁵ Também neste caso, não nos parece que a reiteração do adjectivo com a mesma raiz de *reserve* nos textos traduzidos seja significativa, pois cada um dos tradutores só a leva a cabo numa das ocorrências do mesmo adjectivo.

Se nas traduções de substantivos e adjectivos com a mesma raiz nas duas línguas de trabalho não é possível falar de uma repetição intencional dos mesmos lexemas, menos provável nos parecia que tal se viesse a verificar no respeitante a substantivos e

114) Cf. Capítulo II, 113

115) Cf. Capítulo II, 116.

adjectivos que não apresentam o mesmo grau de proximidade entre a língua de partida e a de chegada. De facto, pudemos isolar somente dois outros substantivos para os quais nas traduções se verifica a reiteração de lexemas com a mesma raiz nas traduções de adjectivos e substantivos; este grupo constitui-se de uma ocorrência do substantivo *roughness* e de duas de *moroseness*:

“and his manner was even dignified, quite divested of *roughness*” (apreciação de Nelly quando Heathcliff regressa) cap.10, 135

“As suas maneiras eram até dignas, completamente desprovidas de rudeza,” cap.10, 105

“e a postura era de grande dignidade, sem quaisquer indícios de rudeza,” cap.10, 129

“his accidental merriment expiring quickly in his habitual *moroseness*.” (Lockwood a propósito do incidente com os cães de Heathcliff) cap.2, 60

“a sua alegria insólita desapareceu prontamente para dar lugar à habitual rabugice.” cap.2, 25

“tendo a sua alegria accidental dado já lugar à costumeira taciturnidade.” cap.2

“his naturally reserved disposition was exaggerated into an almost idiotic excess of *unsociable moroseness*,” cap.8, 108

“A sua reserva habitual foi exagerada até um excesso quási imbecil de mau humor insociável,” cap.8, 76

“o seu mau feitio natural deu origem a um excesso, quase demente, de insociabilidade,” cap.8, 98

Sobre a tradução do primeiro dos substantivos acima, com a qual estamos inteiramente de acordo quer em termos da sua significação contextual que transmite ao leitor a transformação exterior de Heathcliff por ser sinónimo de grosseria e incivilidade, quer em termos da repetição da vibrante [R] na tradução também ela significativa da aspreza que na adolescência era característica da personagem, diríamos apenas ser este o tipo de substantivo que não colocou grandes dúvidas aos tradutores na escolha de um equivalente. Não havendo à partida qualquer razão para que a forma adjectiva de *roughness* fosse objecto de soluções diferentes, verificamos ser isso mesmo o que acontece: nas duas ocorrências do adjectivo *rough*, Macedo escolhe rude e Ana Chaves vai optar por áspero, tradução motivada pela comparação entre o temperamento de Heathcliff e os dentes de uma serra, na qual se insere a segunda ocorrência deste

adjectivo. Terá sido portanto esse o motivo pelo qual na tradução mais recente não se verifica a repetição de substantivo e adjectivo com a mesma raiz.¹¹⁶

No entanto, e inversamente ao que acontece nas traduções do primeiro substantivo deste grupo, é no texto mais recente que encontramos a reiteração de lexemas de duas classes de palavras distintas com a mesma raiz para as traduções de *moroseness* e *morose*. Começando por analisar nas traduções de 41 e de 93 as soluções propostas para o substantivo, é patente uma certa imprecisão na primeira em relação à característica que este substantivo denota. Na verdade, *moroseness* define o temperamento de alguém a quem não agrada comunicar com outros indivíduos, em suma, uma pessoa de trato difícil. Neste sentido, a opção pelo equivalente taciturnidade ou a contracção de *unsociable moroseness* em insociabilidade afiguram-se-nos mais eficazes do que rabugice que se emprega para alguém que resmunga e não necessariamente aplicável a um indivíduo pouco comunicativo. Sentimos também alguma redundância na sequência mau humor insociável, na qual a estratégia literal de Macedo redundando em certa repetição de um mesmo sentido, pelo facto de alguém que é caracterizado pelo seu mau humor não ser provavelmente um indivíduo sociável.

Por outro lado, ao confrontarmos estas opções com as soluções propostas para a ocorrência do adjectivo *morose*, continuamos a verificar o afastamento da tradução de 41 em relação ao conteúdo sémico do lexema, a par com a reiteração do adjectivo com a mesma raiz de taciturnidade na de 93. Deste modo, para a tradução da descrição que Lockwood faz de Heathcliff no primeiro encontro dos dois: “he has an erect and handsome figure and rather *morose*,” (cap.1, 47), Macedo interpreta esta característica da personagem acentuando-lhe a qualidade melancólica ou lúgubre: “é elegante e desempenado; o semblante, acentuadamente sombrio.” (cap.1, 12). Contrastando com a subjectividade deste emprego do adjectivo sombrio em sentido figurado, Ana Chaves

reitera o traço sémico de insociabilidade: “no seu porte altivo e elegante, se bem que taciturno.” (cap.1, 24).

Se até ao momento foi possível detectar numa ou noutra das traduções alguma repetição de substantivos e adjectivos com a mesma raiz, nos exemplos das ocorrências de *sullenness*, *hardness* e *hardihood*, não só não é visível qualquer reiteração, como se salienta o facto de as soluções preferidas pelos dois tradutores para os substantivos não apresentarem relação directa com as escolhidas para os adjectivos:

“and became daily more notable for *savage sullenness* and ferocity.” (degradação do carácter de Heathcliff após a morte do Sr. Earnshaw) cap.8, 106

“o seu génio selvagem e a sua ferocidade acentuavam-se cada vez mais.” cap.8, 73

“parecia que a sua crueidade e selvajaria aumentavam de dia para dia.” cap.8, 95

“though *hardness* not gentleness, made him give little trouble.” (comentário de Nelly sobre o comportamento de Heathcliff quando cai doente) cap.4, 79

“embora o pouco cuidado que me dava fôsse mais devido à sua resistência ao mal do que à sua mansidão de génio.” cap.4, 45 – 46

“Porém, era a sua fibra, e não a sua brandura, que o transformava num bom doente.” cap.4, 63

“he resumed, at last – notwithstanding his *hardihood*, to have a support behind him,” (Heathcliff vacila ao perguntar a Nelly como fora a morte de Cathy) cap.16, 203

“disse por fim, obrigado, a-pesar da sua coragem, a procurar alguma coisa em que se apoiar,” cap.16, 180

“disse por fim, forçado a procurar apoio, pois, apesar de toda a sua resistência,” cap.16, 204

Na tradução do primeiro substantivo, embora de formas diferentes, os dois tradutores fazem prevalecer a significação do adjectivo em detrimento dos traços sémi-*cos* *silent* e *not cheerful* presentes em *sullenness*: na tradução de 41 que preserva a sequência de adjectivo e substantivo, este último denota somente o carácter sem o caracterizar, enquanto no texto de 93 a contracção da mesma sequência num único substantivo, acentua de igual modo a faceta violenta da personagem em lugar da sua qualidade sombria e desagradável.¹¹⁷ Pelo contrário, nas traduções das três ocorrências do adjectivo *sullen*, que foram objecto de análise no capítulo precedente, os semas

117) Veja-se ainda o que dissemos a respeito deste substantivo a propósito da recorrência do adjectivo *savage* na caracterização de Heathcliff, Capítulo II, 95.

contidos neste qualificador tornam-se mais evidentes, muito embora se continuem a verificar oscilações nos textos traduzidos; assim, para a primeira ocorrência, os tradutores de 41 e 93 propõem respectivamente casmurro e macambúzia, para a segunda, taciturno e intratável e para a última, aborrecido e zangado. Todas estas soluções, como aliás as traduções do substantivo com a mesma raiz, encontram justificação nos enquadramentos que as contextualizam e, se fazem sobressair determinadas características ou qualidades em detrimento de outras, é exactamente porque na interpretação dos tradutores elas se apresentam como mais relevantes em cada um dos pontos da narrativa em que as ocorrências se inserem.¹¹⁸ Nas escolhas que levam a cabo, os tradutores estão uma vez mais a fixar uma das interpretações possíveis dos lexemas em questão e a ter em conta não só os traços sémióticos que os delimitam, mas também a sua inclusão num determinado momento da acção, sendo que esta prevalece de forma notória sobre qualquer preocupação de repetição de vocábulos com a mesma raiz passível de acentuar uma única característica ou qualidade.

Nas duas traduções dos substantivos *hardness* e *hardihood*, a estratégia é semelhante. Os dois tradutores empregam o equivalente resistência em situações distintas: Macedo usa-o para caracterizar o comportamento estóico de Heathcliff perante a doença, como forma de realçar o quanto ele é raro numa criança e Chaves só recorre a ele no momento em que protagonista quase se deixa abater pela dor ao receber a confirmação da morte de Catherine. Neste ponto especialmente dramático da narrativa, não nos parece irrelevante referir novamente a tendência do tradutor mais antigo para lançar mão de equivalentes matizados pela subjectividade, ao fazer corresponder a *hardihood* um substantivo – coragem – que se reveste de valor apreciativo. Quanto à tradução mais recente de *hardness* diríamos que nela também se salienta o emprego do

118) A análise das traduções propostas para *sullen* e respectivo enquadramento na narrativa é feita no Capítulo II, ponto 1.

substantivo *fibra* com sentido figurado, o qual embora veicule uma característica positiva do temperamento de Heathcliff não se detecta idêntico valor apreciativo. No tocante às soluções que os dois tradutores apresentam para as três ocorrências do adjectivo *hard*, verificámos não existir reiteração de um mesmo adjectivo em qualquer das traduções, nem entre aquelas e as escolhas efectuadas para a tradução dos substantivos com a mesma raiz, precisamente porque o enquadramento contextual das ocorrências continua a ser determinante na selecção dos equivalentes.¹¹⁹

Em termos globais e tendo em conta a análise dos adjectivos recorrentes na caracterização de Heathcliff exposta no capítulo anterior, podemos afirmar que se é possível detectar alguma sensibilidade da parte de Macedo e Chaves para a recuperação do efeito conseguido no original por meio da repetição de adjectivos associados a uma determinada personagem, esse efeito não é recuperado nas traduções dos substantivos com a mesma raiz em moldes que possamos considerar significativos. Contudo, não podemos de igual modo afirmar que na fixação de sentidos específicos dos substantivos, que acreditamos tenha sido motivada pelo enquadramento contextual de cada uma das ocorrências, ocorra qualquer infracção de vulto no que respeita aos traços através dos quais Heathcliff é caracterizado, ou seja, que em qualquer uma das traduções se empreguem equivalentes que não estejam de acordo com a construção da própria personagem e que pudessem de alguma forma pôr em causa a invariância nos textos traduzidos.

Passamos finalmente à análise de alguns outros grupos de substantivos que concorrem para a caracterização física e psicológica do protagonista do romance de Emily Brontë. Nestes, o que antes de mais se destaca é um número significativo de

119) Veja-se no Capítulo II, ponto 1., a análise em pormenor das traduções do adjectivo *hard*, bem como do verbo e substantivos com a mesma raiz.

substantivos traduzidos pelo mesmo equivalente ou por expressões sinónimas. Começaremos precisamente pelo grupo em que os tradutores seleccionam o mesmo equivalente:

“that humouring was rich nourishment to the child’s *pride* and black tempers.” (Nelly sobre as consequências no carácter de Heathcliff de este ser o favorito do Sr. Earnshaw) cap.5, 82

“esta concessão agravou o orgulho de Heathcliff e as sua caprichosas disposições.” cap.5, 48

“Perante tamanha bajulação, o garoto teve condições excepcionais para alimentar o seu orgulho e o seu mau-génio.” cap.5, 67

“*shame, and pride* threw double gloom over his countenance,” (reacção de Heathcliff quando Cathy lhe diz que está muito sujo) cap.7, 94

“a vergonha e o orgulho carregavam de sombras o rosto de Heathcliff,” cap.7, 61

“Heathcliff ostentava uma expressão de orgulho e vergonha” cap.7, 82

“the scoundrel had *the impudence* to embrace her.” (Heathcliff beija Isabella) cap.11, 150

“o miserável teve o descaramento de a beijar.” cap.11, 122

“o patife teve o descaramento de a beijar.” cap.11, 146

“I urged *the cruelty and selfishness* of his destroying Mrs. Linton’s tranquillity, for his satisfaction. (Nelly tenta convencer Heathcliff a não visitar Cathy doente) cap.14, 189

“insisti a respeito da crueldade e do egoísmo que haveria da parte dêle, perturbando, para sua satisfação própria, a tranqüilidade da senhora Linton.” cap.14, 166

“estaria, com o meu gesto, a alimentar a sua crueldade e egoísmo, deixando-o perturbar a tranqüilidade de Mrs. Linton por mero capricho.” cap.14, 188

“and so resolved to trust his own *audacity*.” (Heathcliff entra em Thrushcross Grange para ver Cathy) cap.15, 194

“e estava resolvido a confiar apenas na sua audácia.” cap.15, 171

e, por essa razão, resolvera confiar na sua própria audácia.” cap.15, 194

“he stared at her so earnestly that I thought the very *intensity* of his gaze would bring tears into his eyes;” (Heathcliff quando vê Cathy doente) cap.15, 195

“olhou-a com tanta angústia que supus que a intensidade daquele olhar provocaria lágrimas;” cap.15, 171

“Os olhos dele fixavam-na com tanta intensidade que julguei esse olhar capaz de lhe rasar os olhos de água.” cap.15, 194

Os substantivos que escolhemos para constituir este conjunto têm em comum o facto de caracterizarem Heathcliff como uma personagem orgulhosa, cuja audácia chega a transformar-se em descaramento, de sentimentos muito fortes e que não olha a meios quando está determinado a atingir um qualquer fim. E se estas características encontram eco nas duas traduções através do emprego de um mesmo equivalente para cada um dos substantivos, não podemos deixar de chamar a atenção para o facto de, por se inserirem

em orações em que é fixado um determinado sentido ou em que os tradutores efectuam alterações ao nível da sintaxe, os mesmos equivalentes, com excepção do terceiro exemplo, passem a veicular ligeiros matizes semânticos. É desta forma que o orgulho que caracteriza Heathcliff favorecido pela benevolência do Sr. Earnshaw é apresentado ao leitor da tradução mais recente como uma característica tão negativa quanto o é o seu mau-génio, por a tradutora considerar que a criança é “bajulada” pelo velho senhor. Em contraste, na tradução mais antiga, o mesmo orgulho não surge imbuído de igual sentido pejorativo pois o tradutor interpreta a benevolência de Earnshaw para com Heathcliff como uma concessão a uma criança, cujo feitio violento é apresentado como um temperamento caprichoso. Também na referência à crueidade e ao egoísmo de Heathcliff sentimos alguma distinção nas formas como estas características são veiculadas na língua de chegada: a oração relativa que segue os substantivos na tradução de 41, deixa margem ao leitor para que este interprete aquelas características da personagem como referindo-se unicamente à atitude que Heathcliff pretende tomar num momento específico da narrativa, ao passo que a oração da tradução de 93 – a alimentar a sua crueidade e egoísmo – apresenta as mesmas características como fazendo parte da personalidade de Heathcliff. Igualmente no exemplo seguinte, vemos como Macedo leva a cabo uma explicitação contextual por meio do advérbio apenas, indicador de que Heathcliff não confia no auxílio de Nelly entrar na casa de Edgar, em lugar de simplesmente acentuar que a própria personagem se caracteriza pela audácia.

No que respeita à sintaxe das orações traduzidas, é visível a tendência de Macedo para preservar os conteúdos e as formas do original. É assim que para a forma como o orgulho e a vergonha se espelham no rosto de Heathcliff, o tradutor escolhe uma solução com a qual pretende recuperar o carácter poético da descrição do original transmitindo a ideia de que aquelas características ensombravam o semblante da

personagem, enquanto Ana Chaves, numa solução mais concisa mas menos expressiva, diz simplesmente que o orgulho e a vergonha são patentes na expressão do jovem. A concisão, enquanto expressão de uma estratégia de tradução que privilegia a fluidez do texto na língua de chegada, é visível ainda na tradução por Ana Chaves do último exemplo deste grupo quando, para caracterizar o olhar de Heathcliff face ao estado de debilidade de Cathy, omite um dos elementos por meio dos quais ele é descrito no original. No texto de Brontë, aquele olhar é descrito por meio do advérbio *earnestly* e do substantivo *intensity*, convocando uma reiteração que acentua o desespero sentido pela personagem ao ver a amada próxima da morte. Na tradução de Macedo, o mesmo olhar é caracterizado pelos substantivos angústia e intensidade mas na de Chaves a intensidade passa a ser a única característica do olhar de Heathcliff, reiterada no demonstrativo esse.

Em relação ao acima exposto, parece-nos ser possível afirmar que mesmo quando em presença de um mesmo equivalente lexical nas duas traduções, não se pode falar de completa igualdade de soluções e estratégias por parte dos dois tradutores, quer ao nível do conteúdo quer ao nível formal. Na verdade, pensamos que estes exemplos concorrem também eles para delimitar estilos e estratégias de tradução distintos por reiterarem as preocupações de Macedo com a preservação de sentidos e formas textuais, que contrastam com a tendência para a fluidez e a concisão do texto de Ana Chaves, mesmo quando tal estratégia implica a não veiculação de cambiantes poéticos do original. Por outro lado, diríamos no respeitante à construção global da personagem, que o Heathcliff da tradução de 41 continua a apresentar-se-nos imbuído da subjectividade do tradutor, que se opõe a uma interpretação menos afectiva por parte de Ana Chaves, a qual não hesita em acentuar os traços mais violentos ou cruéis da personagem.

Estas posturas evidenciam-se ainda nas soluções apresentadas pelos tradutores para substantivos que descrevem expressões faciais do protagonista:

“Heathcliff’s countenance relaxed into <i>a grin</i> .” cap.1, 49
“Um sorriso mal-humorado apareceu na fisionomia de Heathcliff.” cap.1, 14
“O semblante de Heathcliff descontraiu-se <u>num sorriso</u> .” cap.1, 26
“with an almost diabolical <i>sneer</i> on his face.” cap.2, 55
“com uma <u>risada</u> quási diabólica.” cap.2, 19
“com um <u>sorriso</u> quase diabólico” cap.2, 34
“asked Heathcliff, attempting <i>a sneer</i> .” (Heathcliff pergunta a Nelly como foi a morte de Cathy) cap.16, 203
“preguntou Heathcliff, esforçando-se por <u>escarnecer</u> .” cap.16, 180
“perguntou Heathcliff, procurando <u>ser sarcástico</u> .” cap.16, 203

Tendo em conta que *grin* e *sneer* se distinguem de *smile* por caracterizarem expressões faciais não amigáveis e reveladoras da intenção de mostrar desprezo ou ridicularizar alguém, verificamos haver alguma perda de sentido expressivo na tradução de 93 dos dois primeiros exemplos. De facto, só no terceiro, em que Heathcliff responde com sarcasmo a Nelly quando esta lhe diz que Cathy deve estar no céu onde todos se juntarão a ela se abandonarem os maus caminhos, é que a tradutora entende traduzir o substantivo por meio de um verbo com um grau de expressividade equivalente ao que Macedo revela na tradução dos três exemplos.

Como já em diversas ocasiões tivemos oportunidade de referir, o conjunto dos substantivos que concorrem para a caracterização de Heathcliff apresenta-se como um grupo muito mais uniforme nas duas traduções quando comparado com o formado pelos adjetivos. Tendo em atenção que uma listagem exaustiva das soluções sinónimas ou idênticas propostas pelos dois tradutores para esta classe de palavras acabaria por se tornar inconclusiva, preferimos concentrar-nos nas matizações contextuais ou expressivas por elas veiculadas e passar desde logo à análise de um outro grupo de substantivos em que se patenteiam leituras distintas por parte dos tradutores de um mesmo texto de partida. Começamos por aqueles exemplos em que a tradução de Macedo ao nível do substantivo se mantém muito próxima do texto original:

“and felt secure against *the vigilance* of Heathcliff,” cap.3, 61

“e senti-me a salvo da vigilância de Heathcliff” cap.3, 26

“sentindo-me protegido contra a intromissão de Heathcliff” cap.3, 41

“*This endurance* made old Earnshaw furious when he discovered his son persecuting the poor, fatherless child,” (referência à forma como Heathcliff suporta os maus tratos de Hindley) cap.4, 79

“Este estoicismo enfureceu o velho Earnshaw, quando descobriu que o seu filho perseguia o pobre órfão,” cap.4, 45

“Esta situação enfureceu o velho Earnshaw quando descobriu que o filho batia no pobre órfão,” cap.4, 62

“His abode at the Heights was *an oppression* past explaining.” (Nelly sobre o domínio de Heathcliff sobre a família Earnshaw) cap.10, 147

“A sua permanência no Monte dos Vendavais causava-me uma opressão inexplicável.” cap.10, 118

“A presença dele no Alto era uma afronta inconcebível.” cap.10, 141

Para a tradução do primeiro exemplo, referente à noite que Lockwood passa em Wuthering Heights e em que já se apercebeu do carácter violento de Heathcliff, parece-nos que a solução de Macedo espelha com precisão o sentimento de segurança que o primeiro manifesta por já se encontrar a sós no quarto. Por outro lado, interpretamos a opção de Chaves como preconizando desde logo a cena que se vai seguir, na qual Heathcliff invade realmente o quarto onde Lockwood está instalado. Esta solução não literal encontra ainda eco na reiteração de uma marca distintiva do protagonista. Como já tivemos ocasião de verificar, Heathcliff é várias vezes encarado como um intruso pelas outras personagens.

Também na tradução do segundo exemplo, em que Chaves omite o substantivo presente no texto original, verificamos o facto de esta omissão não perturbar a leitura do texto de chegada, pois a situação de Heathcliff nos Heights é explicada na frase imediatamente anterior, muito embora também não encontremos justificação para ela. Não nos parece irrelevante mencionar uma característica rara numa criança, a capacidade de suportar a dor e os maus tratos sem se queixar, que é exactamente o que Brontë faz e Macedo não deixa de referir.

Do último exemplo, em que destacamos o substantivo que caracteriza a tirania exercida por Heathcliff sobre os descendentes da família que outrora o acolhera, tirania reflectida na tradução de 41 pelo emprego do substantivo opressão, é nossa opinião que a escolha de Ana Chaves configura uma interpretação diferente por parte da tradutora. Como o entendemos, na tradução de 93 o que se salienta é o ultraje sentido pela criada pelo facto de Heathcliff ser agora o patrão na casa onde desde criança ela serviu.

Apesar de em regra as soluções de Macedo se manterem mais próximas do texto original, também na sua tradução se detecta por vezes algum afastamento do sentido primeiro dos substantivos, de que destacamos dois exemplos:

“many could not imagine the existence of happiness in *a life of such complete exile* from the world as you spend, Mr. Heathcliff,” (Lockwood ainda equivocado quanto ao carácter das relações entre os habitantes dos Heights) cap.2, 55

“Poucas pessoas poderiam conceber a existência de felicidade numa vida tão reclusa como a sua, Sr. Heathcliff.” cap.2, 19

“para muitos seria inconcebível a existência de felicidade numa vida tão completamente exilada do mundo como a que o senhor leva,” cap.2, 33

“there would be more sense in endeavouring to repair some of *his wrongs* than shedding tears over them” (Nelly condoída com a situação de Heathcliff, decide ajudá-lo a modificar-se) cap. 7, 96

“seria muito mais razoável tentar corrigir alguns dos seus defeitos do que derramar lágrimas por causa deles.” cap.7, 62

“era bem mais sensato corrigir alguns dos seus erros do que verter lágrimas por eles,” cap.7, 84

Apesar de considerarmos praticamente equivalentes as soluções propostas para a tradução destes dois exemplos, afigura-se-nos que a tradução de 41 apresenta opções mais interpretativas do que as da de 93. Assim, quando refere o tipo de vida de Heathcliff, caracteriza-a como reclusa, substantivo que remete na língua de chegada para uma existência encerrada dentro de quatro paredes, quando de facto o Heathcliff símbolo do mundo livre e natural não é um recluso, mas antes alguém que se afasta voluntariamente do convívio social por não se enquadrar nesse meio. Neste sentido, consideramos a opção mais literal de Ana Chaves mais adequada em termos da construção da personagem. Também na opção de Macedo para traduzir *wongs*,

pensamos que o substantivo defeitos conforma uma interpretação valorativa da personagem que não é evidenciada pelo do texto original. Em nosso entender, o que Nelly pretende é auxiliar Heathcliff a mudar o seu comportamento sem que isso implique necessariamente a correcção dos seus defeitos, até porque a razão que a leva a chorar é o sentimento de pena por uma criança que desde a morte do seu protector é excluída por todos incluindo pela própria Catherine.

Antes de darmos por encerrado este capítulo, referiremos ainda três exemplos de substantivos que concorrem para a caracterização de Heathcliff os quais, a nosso ver, ilustram opções típicas de cada um dos tradutores:

“his *agitation* was so extreme” (Heathcliff entra no quarto em que Lockwood está, convencido de que vai ver o fantasma de Cathy) cap.3, 68
“a sua agitação era tão forte” cap.3, 33
“dando mostras de grande nervosismo,” cap.3, 49

“he administered a rough remedy to cool *the fit of passion*” (Heathcliff sovado por Hindley quando agride Edgar) cap.7, 99
“para lhe acalmar o acesso de cólera, lhe administrou uma sova brutal,” cap.7, 66
“lhe deve ter aplicado um violento correctivo para lhe acalmar os ímpetos,” cap.7, 88

“It expressed, plainer than words could do, *the intensest anguish* at having made himself the instrument of thwarting his own revenge.” (expressão de Heathcliff quando inadvertidamente salva Hareton das mãos de Hindley) cap.9, 115
“A sua fisionomia exprimiu, mais claramente que as palavras, a intenção desolada de ter sido êle próprio o instrumento que frustrara a sua vingança.” cap.9, 83
“O seu rosto expressava, melhor do que quaisquer palavras, o desespero profundo de ter sido ele próprio o instrumento que neutralizara a sua própria vingança.” cap.9, 107

No primeiro exemplo, destacamos a literalidade da solução de Macedo em oposição ao emprego de um nível de língua mais informal na tradução de Chaves, conformando soluções igualmente correctas embora por meio de estratégias distintas, que se revelaram típicas dos estilos de cada um destes tradutores durante a exposição que levámos a cabo. Também para a tradução dos dois substantivos do segundo exemplo, Macedo e Chaves apresentam opções que lhes são características: Macedo preserva ao nível da forma a sequência de substantivo seguido de preposição e segundo substantivo e Ana Chaves prefere condensar num único a informação contida nos dois

vocábulos do original, sem que tal opção implique perda de conteúdo semântico. As duas traduções do terceiro exemplo, são o espelho também da postura dos tradutores face a uma sequência de adjetivo e substantivo para a qual concordam em não optar por uma solução literal. Enquanto Ana Chaves reflecte com clareza na sua tradução a interpretação que faz do olhar de Heathcliff, não chegamos a compreender totalmente a opção de Macedo pela sequência intenção desolada, especialmente no que respeita ao substantivo. A opção por soluções que desambigüizam totalmente o enunciado não deixando ao leitor qualquer margem a diferentes interpretações é mais característica do estilo da tradução de 93 do que do da de 41, no qual em diversos momentos verificamos abrir caminho para mais do que uma interpretação possível.

Globalmente, as traduções dos substantivos que concorrem para a caracterização física e psicológica do protagonista de Wuthering Heights continuam a ilustrar as opções de base que temos vindo a referir marcarem os textos de 41 e de 93. Através delas verificamos a preferência de Fernando de Macedo por uma estratégia de tradução o mais literal que a língua de chegada lhe permite, opção matizada na recorrência de determinados vocábulos também recorrentes no texto original, tanto quanto por uma propensão para apresentar a personagem com uma certa afectividade a qual, como a entendemos, configura a interpretação do próprio tradutor. Por seu turno, Ana Maria Chaves continua a privilegiar a fluência do texto de chegada sobre a preservação de formas e conteúdos nas traduções desta classe de palavras, ilustrada na contracção de informação ou em actualizações ao nível lexical. Menos afectiva na apresentação de Heathcliff aos seus leitores, a tradutora não hesita em acentuar os traços da personalidade daquele, sem no entanto recorrer a efeitos poéticos que possam tornar demasiado complexo ou até rebuscado o nível de língua do seu texto.

CONCLUSÃO

Partimos para o presente estudo com o objectivo de delimitar as diferenças e os pontos de contacto entre duas traduções separadas no tempo pelo espaço de cinquenta anos. Para tal, retirámos segmentos textuais dos primeiros dezasseis capítulos do romance de Emily Brontë, Wuthering Heights, e efectuámos uma análise micro-lexical das soluções encontradas pelos dois tradutores centrada nos vocábulos a partir dos quais se constrói a personagem principal do romance. Quisemos verificar até que ponto as opções dos dois tradutores reflectiam interpretações distintas de um mesmo texto literário e se espelhavam o fosso de cinquenta anos que separa as traduções em questão.

Ao longo da análise que levámos a cabo, ficou patente que os textos de 1941 e 1993 tinham por base opções iniciais opostas, configuradas em estratégias tradutórias diferentes. Enquanto a tradução mais antiga evidenciava uma clara tendência para a adequação, na mais recente desenhava-se sem margem para dúvidas a opção pela aceitabilidade. Em termos de estratégias tradutórias, e sem esquecer que a determinação de uma opção de base não invalida que possam ocorrer oscilações nas estratégias utilizadas ao nível micro-textual (oscilações para as quais fomos chamando a atenção ao longo do trabalho), verificámos que o texto de Fernando de Macedo apresentava um número significativo de soluções literais, da mesma forma que o de Ana Maria Chaves privilegiava a fluência do texto de chegada sobre a preservação de conteúdos e formas do texto original. A análise das traduções dos lexemas relevantes para a caracterização de Heathcliff revelou que o texto mais antigo caminhava no sentido de transportar o leitor ao texto original utilizando preferencialmente o método da tradução semântica, ao passo que o mais recente se orientava para os seus presumíveis destinatários

aproximando deles o texto de partida, opção metodológica da tradução dita comunicativa.

Mas se estas opções iniciais distintas configuravam desde logo métodos e estilos de tradução divergentes, tal não impediu que não tivéssemos encontrado pontos de contacto entre as duas traduções. Além de nos termos deparado com um número significativo de escolhas sinónimas para as traduções de adjectivos e substantivos, demonstrámos igualmente que as duas traduções convergem no emprego de um mesmo equivalente, de forma sistemática, nos casos em que os lexemas do texto-fonte e dos textos-alvo apresentam uma raiz latina comum. Também na tradução de expressões que podem ser consideradas correspondências equivalentes entre as duas línguas, os tradutores optam por soluções idênticas. Finalmente, quando recorrem a soluções de desambiguação, estratégia frequente na tradução de textos literários, os tradutores de 41 e 93 concordam na necessidade de desfazer ambiguidades patentes no texto de partida. Embora o façam em momentos e de formas diferentes, Macedo e Chaves empregam paráfrases e apresentam soluções interpretativas nos casos em que o texto de partida é de leitura difícil ou abre caminho a interpretações nem sempre coincidentes, explicitando a sua própria leitura e fixando a interpretação que fazem do conteúdo do texto original.

No entanto, mesmo na análise das soluções sinónimas e no emprego de soluções de desambiguação, os dois tradutores evidenciam significativas diferenças estilísticas. Em conformidade com a sua opção inicial pela adequação do texto traduzido, Fernando de Macedo manifesta claramente a tendência para se manter o mais próximo que lhe é possível do texto original, preservando conteúdos e formas, mesmo em situações nas quais a sua tradução chega a veicular uma certa dissimilação. Ao nível da tradução de adjectivos e substantivos, verificámos ser nesta tradução que mais vezes encontramos a

reiteração de vocábulos igualmente recorrentes no texto de Brontë. Por outro lado, quando recorre a expansões ou a soluções de desambiguação, a sua preocupação fundamental continua a ser a da preservação de toda a informação contida no texto de partida. Apesar disto, acreditamos ter ficado também demonstrado que nem sempre a opção literal é sinónima de maior fidelidade ao texto original, já que não raras vezes as soluções de tradução de Macedo, na sua preocupação com o pormenor semântico, chegam a ser mais específicas e explicativas do que o próprio original. A sua tradução torna-se por via da precisão semântica e formal mais interpretativa do que fiel, redundando as escolhas que leva a cabo na ilustração de valores subjectivos que detecta nos adjectivos e substantivos traduzidos em detrimento dos sentidos do próprio texto. Por outro lado, é ainda o tradutor que revela maior propensão para escolhas que traduzem juízos de valor, além de ser neste texto que é mais evidente a intensificação dos valores afectivos nos lexemas traduzidos, afectividade que está em consonância com a subjectividade distintiva do seu estilo de traduzir, pois transmite ao leitor a forma como o tradutor interpretou a personagem. Quando analisámos os exemplos em que Macedo preserva a anteposição do adjectivo, verificamos claramente a forma como o literalismo pode ser o espelho da subjectividade do tradutor. Uma outra marca distintiva do estilo de Fernando de Macedo é a sua preferência por um nível de língua cuidado, visível nas soluções eruditas e por vezes rebuscadas que apresenta, assim como na tentativa de recuperação na tradução de efeitos poéticos presentes no texto de partida.

A opção inicial de Ana Maria Chaves pela aceitabilidade espelha-se no seu texto em soluções que contrastam significativamente com as de Fernando de Macedo. Em lugar de procurar preservar sistematicamente as formas e os conteúdos do original, esta tradutora manifesta-se muito mais autónoma em relação a ele levando a cabo alterações lexicais e sintácticas muito mais profundas do que as do tradutor mais antigo. A fluidez

do seu discurso leva-a a optar por um nível de língua corrente e standartizado, ilustrado em soluções de tradução mais neutras mas também mais objectivas. De facto, é nesta tradução que encontramos um maior número de exemplos em que os lexemas traduzidos têm mais traços sémiicos comuns aos empregues no texto original, mesmo quando não são as soluções mais literais. Tendo sempre em vista a função comunicativa do seu texto, Ana Chaves não hesita em naturalizá-lo e a realizar actualizações linguísticas. Por outro lado, a sua preocupação com a fluência incorre em frequentes omissões de segmentos de informação relevantes, tanto quanto no recurso a contracções que encurtam os períodos do seu texto. Embora, em nossa opinião, as soluções de tradução de Ana Chaves revelem uma maior objectividade em relação à tradução mais antiga, elas configuram de igual forma a interpretação que a tradutora faz do texto e da personagem. No recurso a soluções de desambiguação, o texto de 93 fixa claramente um determinado sentido do texto original, o qual no que respeita à personagem se traduz em escolhas que acentuam as suas características positivas ou negativas.

Em termos globais e não tendo partido com a intenção de avaliar qualitativamente as traduções por aceitarmos a validade de métodos de tradução divergentes, diríamos que as duas traduções assumem as perdas em que incorrem ao manterem a coerência nas estratégias de base que as orientam e buscam de formas diversas enriquecer os seus textos para compensar o que deixaram para trás. Na tradução mais antiga, este enriquecimento é conseguido através da recorrência de determinados vocábulos que configuram a simbologia de Heathcliff na matéria linguística do texto, bem como na própria especificação e pormenorização semânticas e nos efeitos poéticos que recupera e que são geradores da qualidade expressiva do seu texto. Na tradução mais recente, as omissões e contracções de informação são amplamente compensadas pela concisão e pela fluidez do discurso, pela naturalização

que confere ao texto um grau de eficácia diverso do conseguido pela tradução mais antiga. Contudo não será de desprezar o facto de por vezes a tradutora revelar nessa fluência excessiva preocupação em fazer com que o seu texto se leia como um original.

É por este motivo que consideramos, no respeitante à reconstrução da personagem nas duas traduções ser a mais recente a que mais se aproxima da obtenção de um efeito nos seus destinatários equivalente ao que o Heathcliff de Emily Brontë provocou nos leitores do século dezanove. Não sendo alheio a esta afirmação o facto de a tradução de 93 se orientar para o leitor, tanto quanto o de o nosso ponto de vista ser precisamente o do leitor de finais do século vinte, interpretamos a reconstrução da personagem levada a cabo nas duas traduções como contendo graus de eficácia diversos. Assim, o Heathcliff de Fernando de Macedo, através da análise dos adjectivos e substantivos que selecciona na sua tradução, surge-nos como uma personagem algo romantizada, por vezes afectiva e em outras quase teatral. Por outro lado, na perspectiva do leitor do século vinte o Heathcliff de Macedo tem a vantagem de o transportar a um mundo que já não é o seu, exactamente como o do romance. Em contrapartida, o herói de Brontë é caracterizado na tradução de Ana Chaves de forma menos pormenorizada e adjectivada mas mais directa e incisiva. Nele acentuam-se, através de vocábulos mais objectivos, os traços violentos e desumanos da personagem contribuindo para que, aos olhos dos leitores do final do século vinte para quem a amoralidade de Heathcliff já não desperta a condenação moral de que foi alvo em 1847, ele ainda mantenha a sua qualidade inquietante. Tal não significa que, de uma forma diferente, o Heathcliff de Fernando de Macedo não tenha sido igualmente eficaz em 1941, mas essa é uma das questões à qual não nos propusemos responder. No entanto, não deixaremos de referir uma vez mais que em nenhuma das traduções consideramos existir alteração do

invariante do texto original, mas tão somente que cada uma fixa uma interpretação diferente de Heathcliff.

Tendo demonstrado a forma como interpretações distintas configuram métodos e estratégias de tradução também diferentes, somos levados a concluir que essas diferenças não espelham unicamente estilos de traduzir diferentes mas, de igual forma, os contextos socio-culturais diversos em que cada uma das traduções é elaborada, por ser esta uma actividade fortemente condicionada por factores extralinguísticos. O literalismo e o estilo adjectivado e cuidado de Macedo em contraste com a fluência e o nível de língua padronizado do texto de Ana Chaves não podem deixar de estar ligados ao estatuto que o texto original tem na cultura de chegada, ao tipo de textos que esta aceita em cada momento e às expectativas dos presumíveis destinatários das traduções, factores que se não forem tomados em conta pelos tradutores poderão implicar a rejeição dos seus trabalhos. Este é motivo fundamental que nos leva a aceitar a validade das traduções de 41 e de 93. Só através da contextualização exaustiva destes trabalhos, que passaria pela sua comparação com outros textos literários, traduções e originais, publicados nos anos quarenta e nos anos noventa em Portugal, poderíamos aferir devidamente até que ponto eles ilustram os momentos no tempo em que se inserem. Teríamos ainda que ter em conta o estatuto da tradução em cada uma destas épocas, a formação de cada um dos tradutores as condições dos mercados a que se destinam e os tipos de público que as leram e lêem. Preferimos, em vez disso, delimitar os métodos e estratégias de cada um dos tradutores, destacando neles posturas diferentes face a um mesmo texto de partida, que são o espelho de estilos pessoais mas forçosamente também do efeito do desfasamento temporal na tradução.

ANEXO 1

A relação das traduções para língua portuguesa e sucessivas edições do romance Wuthering Heights apresentada a seguir tem por base os arquivos da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais: Romance. Trad. Fernando de Macedo. Lisboa: Inquérito, 1940.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais: Romance. Trad. Fernando de Macedo. 2ª ed. Lisboa: Inquérito, 1941.

Brontë, Emily. Monte dos Vendavais: Romance. Versão Livre de Leyguarda Ferreira. Lisboa: Romano Torres, 1953.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Fernanda Cidrais. Porto: Civilização, 1955.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Adapt. Augusto Fraga. Lisboa: Aguiar e Dias, 1956.

Brontë, Emily. Monte dos Vendavais: Romance. Versão Livre de Leyguarda Ferreira. 2ªed. Lisboa: Romano Torres, 1957.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Fernanda Cidrais. Porto: Civilização, 1960.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Fernando de Macedo. 5ª ed. Lisboa: Inquérito, 1964.

Brontë, Emily. Monte dos Vendavais: Romance. Versão Livre de Leyguarda Ferreira. 3ªed. Lisboa: Romano Torres, 1964.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Maria Franco e João Cabral do Nascimento. Lisboa: Portugália, 1965.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Maria Franco e João Cabral do Nascimento. Lisboa: Círculo de Leitores, 1971.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Maria Franco e João Cabral do Nascimento. Lisboa: Círculo de Leitores, 1973.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Fernanda Cidrais. Porto: Civilização, 1977.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Maria Franco. Lisboa: Círculo de Leitores, 1980.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Maria Franco. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988.

Brontë, Emily. O Monte dos Ventos Uivantes. Trad. Maria Franco e João Cabral do Nascimento. 2ª ed. Mem Martins: Europa-América, 1988.

Brontë, Emily. O Alto dos Vendavais. Trad. Ana Maria Chaves. Lisboa: D. Quixote, 1993.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Maria Franco e João Cabral do Nascimento. Mem-Martins:Europa-América, 1993.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais. Trad. Ana Maria Chaves. 2ª ed. Mem-Martins: Europa-América, 1997.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais: Romance. Trad. Fernando de Macedo. 3ª ed. Lisboa: Inquérito, s.d..

BIBLIOGRAFIA

a) Bibliografia Primária

Brontë, Emily. Wuthering Heights. 1847. Ed. David Daiches. Harmondsworth: Penguin, 1986.

Brontë, Emily. O Monte dos Vendavais: Romance. Trad. Fernando de Macedo. 2ª ed. Lisboa: Inquérito, 1941.

Brontë, Emily. O Alto dos Vendavais. Trad. Ana Maria Chaves. Lisboa: D. Quixote, 1993.

b) Bibliografia Secundária

Allot, Miriam, ed. The Brontës: The Critical Heritage. Londres: Routledge, 1995.

Baker, Mona. In Other Words: A Coursebook on Translation. Londres: Routledge, 1995.

Barnstone, Willis. The Poetics of Translation: History, Theory, Practice. New Haven: Yale University Press, 1993.

Bassnet, Susan. Translation Studies. 1980. Londres: Routledge, 1994.

Bataille, Georges. La Littérature et le Mal. Paris: Gallimard, 1957.

Cavaliero, Glen. The Supernatural and English Fiction: From *The Castle of Otranto* to *Hawksmoor*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Cecil, David. "Emily Brontë and *Wuthering Heights*." Victorian Novelists: Essays in Revaluation. Chicago: Chicago University Press, 1975. 136 – 182. Reimpressão de Early Victorian Novelists. 1935.

Ceia, Carlos. Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos. Lisboa: Presença, 1997.

Chitham, Edward. A Life of Emily Brontë. 1987. Oxford: Blackwell, 1993.

Collins Cobuild English Language Dictionary. 7ª ed. Londres: Collins, 1991.

Cunha, Celso e Lindley Cintra. Nova Gramática do Português Contemporâneo. Lisboa: Edições Sá da Costa, 1984.

Curran, Stuart, ed. The Cambridge Companion to British Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Daiches, David. The Romantics to the Present Day. Vol. 4 de A Critical History of English Literature. 2ª ed. rev. Londres: Secker and Warburg, 1972.

Dawson, P. M. S.. "Poetry in an Age of Revolution." The Cambridge Companion to British Romanticism. Ed. Stuart Curran. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Delille, Karl H., et al. Problemas da Tradução Literária. Coimbra: Almedina, 1986.

Dicionário da Língua Portuguesa. Ed. J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo. 6ª ed. Porto: Porto Editora, 1993.

Ermarth, Elisabeth Deeds. The English Novel in History: 1840 – 1895. Londres: Routledge, 1997.

Flor, João Almeida, et al.. Problemas da Tradução: Escrever Traduzindo. II Jornada de Estudos Sobre a Tradução. Lisboa: Guelf, 1983.

Fonseca, Joaquim. Estudos de Sintaxe-Semântica e Pragmática do Português. Porto: Porto Editora, 1993.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: Princeton University Press, 1973.

Furst, Lilian. Romanticism. Londres: Meuthuen, 1971.

Galisson, R. e D. Coste. Dicionário de Didáctica das Línguas. Coimbra: Almedina, 1983.

Gérin, Winifred. Emily Brontë: A Biography. Oxford: Clarendon Press, 1971.

Gibaldi, Joseph. MLA Handbook for Writers of Research Papers. 4ª ed. Nova Iorque: The Modern Language Association of America, 1995.

Gilbert, Sandra M. e Susan Gubar. "Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell." The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979. 248 – 308.

Houaiss, Antônio, ed. Dicionário Inglês – Português. Rio de Janeiro: Record, 1982.

Jakobson, Roman. Essais de Linguistique Générale: Les Fondations du Language. Trad. Nicolas Ruwet. Paris: Minuit, 1963.

Kelly, Gary. "Romantic Fiction." The Cambridge Companion to British Romanticism. Ed. Stuart Curran. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Kettle, Arnold. "Emily Brontë: *Wuthering Heights* (1847)." The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism. Ed. Ian Watt. Londres: Oxford University Press, 1971. 200 – 216.

Komissarov, Vilen. "Norms in Translation." Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives. Ed. e trad. Palma Zlateva. Londres: Routledge, 1993.

Ladmiral, J. R.. Traduzir: Teoremas para a Tradução. Trad. Casais Franco. Lisboa: Europa-América, 1979.

Lapa, M. Rodrigues. Estilística da Língua Portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1973.

Lefevere, André. Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame. Londres: Routledge, 1992.

Machado, José Pedro. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. 3ª ed. Vol. 5. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

Metzeltin, Michael e Marcolino Candeias. Semântica e Sintaxe do Português. Coimbra: Almedina, 1982.

Moser, Thomas. "What's the Matter with Emily Jane? Conflicting Impulses in *Wuthering Heights*." The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism. Ed. Ian Watt. Londres: Oxford University Press, 1971. 181 – 198.

Newmark, Peter. Approaches to Translation. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Ed. A. S. Hornby e A. P. Cowie. 12ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Paz, Octavio. Traduccion: Literatura y Literalidad. 2ª ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

Pires, Maria João. “Espaços de Palavras e Sentidos na Poética da Tradução.” Revista da FLUP: Línguas e Literaturas. Vol. 14 (1997): 505 – 509.

Quirk, Randolph e Sidney Greenbaum. A University Grammar of English. 1973. Harlow: Longman, 1985.

Raimond, Jean e J. R. Watson, ed. A Handbook to English Romanticism. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1992.

Retsker, Jakob. “The Theory and Practice of Translation.” Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives. Ed. e trad. Palma Zlateva. Londres: Routledge, 1993. 18 – 31.

Rodrigues, Adriano Duarte. Dimensões Pragmáticas do Sentido. Lisboa: Edições Cosmo, 1996.

Saraiva, António José e Óscar Lopes. História da Literatura Portuguesa. 12ª ed. Porto: Porto Editora, 1982.

Silva, Vítor Aguiar e. Teoria da Literatura. 6ª ed. rev. Vol. 1. Coimbra: Almedina, 1994.

Stapleton, Michael. The Cambridge Guide to English Literature. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Steiner, George. After Babel: Aspects of Language and Translation. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Toury, Gideon. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amesterdão: John Benjamins, 1995.

Venuti, Lawrence. The Translator's Invisibility: A History of Translation. Londres: Routledge, 1995.

Vilela, Mário. Tradução e Análise Contrastiva: Teoria e Aplicação. Lisboa: Caminho, 1994.

Vladova, Liana. "Essential Features and Specific Manifestations of Historical Distance in Original Texts and Their Translations." Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives. Ed. e trad. Palma Zlateva. Londres: Routledge, 1993.

Ward, A. W. e A. R. Waller, ed. The Nineteenth Century: Part II. 1916. Vol. 8 de The Cambridge History of English Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. Nova Iorque:
Gramercy Books, 1996.

Winniffrith, Tom. "Emily Brontë." Dictionary of British Women Writers. Ed. Janet
Todd. Londres: Routledge, 1989.